

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Nevbahar TUĞ ARSLAN

NECİL KAZIM AKSES'İN "10 PİYANO PARÇASI"
ESERİNİN İNCELENMESİ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Naci MADANOĞLU

İstanbul, Ocak 2024

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Nevbahar TUĞ ARSLAN
(212028003)

NECİL KAZIM AKSES'İN "10 PİYANO PARÇASI"
ESERİNİN İNCELENMESİ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Naci MADANOĞLU

İstanbul, Ocak 2024

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Nevbahar TUĞ ARSLAN
(212028003)

NECİL KAZIM AKSES'İN "10 PİYANO PARÇASI"
ESERİNİN İNCELENMESİ

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih:

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Naci MADANOĞLU
(İstanbul Okan Üniversitesi)

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Z. Lale FERİDUNOĞLU
(İstanbul Okan Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Neşe GRANÇER OKAY
(Kocaeli Üniversitesi)

İstanbul, Ocak 2024

ÖNSÖZ

Ele aldığım, “ Necil Kazım Akses’in 10 Piyano Parçası Eserinin İncelenmesi” adlı tezimi İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Necil Kazım Akses ile ilgili yazılı kaynakları incelediğimde “10 Piyano parçası” eseri ile ilgili bir daha önce bir çalışma yapılmamış olduğunu gördüm. Branşım gereği piyano literatürüne duyduğum ilgi, Türk eserlerinin daha çok tanınması ve icra edilmesiyle ilgili duyarlıktan yana olduğumdan bu konuyu seçmeye karar verdim.

Öncelikle, bu çalışmaya güven duyan, sürecimde beni destekleyen ve titizlikle emek veren danışman hocam Doç. Dr. Naci Madanoğlu’na sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Birikimlerimi borçlu olduğum değerli piyano hocam Prof. Dr. Zeynep Lale Feridunoğlu’na, konunun içeriğine katkıda bulunan ve kavramsal çelişkilerimde yol gösteren Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Eren Arın’a, bilişimsel sorunlarımı çözmemde yardımcı olan, ilgisini ve zamanını esirgemeyen eşim Ömer Faruk Arslan’a çok teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
KISALTMALAR.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	vii
BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ.....	1
BÖLÜM 2. NECİL KAZIM AKSES	
2.1 Necil Kazım Akses'in Hayatı ve Kariyeri.....	3
2.2 Necil Kazım Akses'in Müzik Dili.....	5
2.3 "10 PİYANO PARÇASI" BAĞLAMINDA AÇIKLANMASI GEREKEN MÜZİK AKIMLARI	
2.3.1 Post-romantizm ve Ulusalcılık	10
2.3.2 İzlenimcilik (empresyonizm).....	12
2.3.3 Atonal Müzik ve 12 Ton Sistemi.....	14
2.3.4 Neo-klasisizm.....	16

BÖLÜM 3. “10 PİYANO PARÇASI” NİN İNCELENMESİ

3.1 Esere Genel Bakış.....	18
3.2 Eserin Form, Armoni, Stil Analizi ve İcra Yönünden Değerlendirilmesi.....	19
SONUÇ.....	60
KAYNAKÇA.....	62
EKLER.....	64

ÖZET

Batı Müziği ile Osmanlı zamanından tanışmış olan Türkiye Cumhuriyeti, 1923 'te Cumhuriyet rejiminin ilanı ile bunu örgün eğitim sistemi haline getirmeyi başarmıştır. Geleneği ve yerleşmiş kalıplarıyla icra ve kompozisyon açısından evrensel ve akademik bir değer taşıması sebebiyle müzikteki ilerleme bu eğitimle sağlanacaktır. 1. Kuşak Türk bestecilerimizin önderliği ile atılımı gerçekleşen yeni müzik sistemimiz, Avrupa ile adaptasyonu sağlamakla birlikte yerel kültürümüzün benzersiz özelliklerini de en iyi biçimde şekillendirmeye çalışmıştır.

“Türk Beşleri” olarak tarihimize geçen isimlerin sonuncusu, üretken bir besteci ve bir kültür adamı olan Necil Kazım Akses, hayatının her döneminde, ülkenin çoksesli müziği içine sindirmesi, anlayıp yüceltmesi ve devamlılığının gelmesi adına çalışmıştır. Döneminin, yapıtları en çok basılan ve seslendirilen sanatçısı olarak eserleri yurtdışında da ses getirmiştir.

Necil Kazım Akses' in piyano repertuvarlarında oldukça seyrek yer alması ve gerektiği kadar tanınmaması sebebiyle besteci kimliğinin ve müzikal değerinin ortaya konması önemlidir. “10 parça” bestecinin olgunluk dönemini temsil eden, müziğinin, estetiğinin ve tarzının bir özeti gibidir. Piyano, geniş olanakları ile müzisyenlerin, zengin repertuarı ile dinleyicilerin daima ilgi gösterdiği bir enstrümandır. Yeni yetişen icracıların ve dinleyici kitlesinin kendi özüne yabancılaşmadan müziği kavraması önemlidir. Bu bağlamda Akses'in “10 Piyano Parçası” evrensel boyutu olan kılavuz niteliğinde bir eserdir.

Anahtar kelimeler (Necil Kazım Akses, analiz, piyano,10 Piyano Parçası)

ABSTRACT

The Republic of Turkey, which was introduced to Western Music from the Ottoman period, succeeded in turning it into a formal education system with the declaration of the Republican regime in 1923. Progress in music will be achieved through this education, as it has a universal and academic value in terms of performance and composition with its tradition and established patterns. Our new music system, which was launched under the leadership of our 1st generation Turkish composers, has tried to shape the unique features of our local culture in the best possible way, while ensuring adaptation with Europe.

Necil Kazım Akses, the last of the names that went down in our history as the "Turkish Five", a productive composer and a man of culture, worked throughout his life to ensure that the country assimilates, understands and glorifies polyphonic music, and ensures its continuity. As the artist whose works were most published and performed of his period, his works also made a splash abroad.

It is important to reveal Necil Kazım Akses' composer identity and musical value because he is rarely included in the piano repertoire and is not known as much as he should. "10 pieces" are like a summary of the composer's music, aesthetics and style, representing his maturity period. Piano is an instrument that always attracts the attention of musicians with its wide possibilities and the audience with its rich repertoire. It is important for emerging performers and the audience to understand music without alienating itself from its own essence. In this context, Akses' "10 Piano Pieces" is a guide work with a universal dimension.

Key Words (Necil Kazım Akses, analysis, piano,10 Piano Pieces)

KISALTMALAR

S : soprano

A : alto

T : tenor

B : bas



ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 3.1:	Parça no: 1 Ölçü: 1-6.....	19
Şekil 3.2:	Parça no: 1 Ölçü: 7-15.....	20
Şekil 3.3:	Parça no: 1 Ölçü: 1.....	21
Şekil 3.4:	Parça no: 1 Ölçü: 1.....	21
Şekil 3.5:	Parça no: 2 Ölçü: 1-2.....	22
Şekil 3.6:	Parça no: 2 Ölçü: 6-7.....	23
Şekil 3.7:	Parça no: 2 Ölçü: 14-16.....	23
Şekil 3.8:	Parça no: 2 Ölçü: 20-22.....	23
Şekil 3.9:	Parça no: 2 Ölçü: 26-27.....	24
Şekil 3.10:	Parça no: 2 Ölçü: 56-57.....	24
Şekil 3.11:	Parça no: 2 Ölçü: 72-75.....	25
Şekil 3.12:	Parça no: 3 Ölçü: 1-4.....	26.
Şekil 3.13:	Parça no: 3 Ölçü: 23-24.....	26
Şekil 3.14:	Parça no: 3 Ölçü: 2-3.....	27
Şekil 3.15:	Parça no: 3 Ölçü: 11-12.....	27
Şekil 3.16:	Parça no: 3 Ölçü: 15-16.....	27
Şekil 3.17:	Parça no: 3 Ölçü: 22.....	28
Şekil 3.18:	Parça no: 3 Ölçü: 22-23.....	28
Şekil 3.19:	Parça no: 3 Ölçü: 53.....	29
Şekil 3.20:	Parça no: 3 Ölçü: 53-55.....	29
Şekil 3.21:	Parça no: 4 Ölçü: 3-14.....	30
Şekil 3.22:	Parça no: 4 Ölçü: 3-6.....	31
Şekil 3.23:	Parça no: 4 Ölçü: 16-19.....	31
Şekil 3.24:	Parça no: 4 Ölçü: 33-36.....	32
Şekil 3.25:	Parça no: 5 Ölçü: 13-16.....	33
Şekil 3.26:	Parça no: 5 Ölçü: 29-30.....	33

Şekil 3.27:	Parça no: 5 Ölçü: 57-67.....	34
Şekil 3.28:	Parça no: 5 Ölçü: 5-6.....	34
Şekil 3.29:	Parça no: 5 Ölçü: 29-30.....	35
Şekil 3.30:	Parça no: 5 Ölçü: 31-32.....	35
Şekil 3.31:	Parça no: 5 Ölçü: 48-50.....	35
Şekil 3.32:	Parça no: 5 Ölçü: 58-59.....	36
Şekil 3.33:	Parça no: 5 Ölçü: 93-94.....	36
Şekil 3.34:	Parça no: 6 Ölçü: 1-8.....	37
Şekil 3.35:	Parça no: 6 Ölçü: 1-2.....	38
Şekil 3.36:	Parça no: 6 Ölçü: 2-3.....	38
Şekil 3.37:	Parça no: 6 Ölçü: 10-11.....	39
Şekil 3.38:	Parça no: 6 Ölçü: 13-14.....	39
Şekil 3.39:	Parça no: 6 Ölçü: 17-18.....	39
Şekil 3.40:	Parça no: 6 Ölçü: 23.....	40
Şekil 3.41:	Parça no: 6 Ölçü: 27.....	40
Şekil 3.42:	Parça no: 7 Ölçü: 1-3.....	43
Şekil 3.43:	Parça no: 7 Ölçü: 12.....	43
Şekil 3.44:	Parça no: 7 Ölçü: 36-37.....	43
Şekil 3.45:	Parça no: 7 Ölçü: 41.....	44
Şekil 3.46:	Parça no: 7 Ölçü: 32-35.....	44
Şekil 3.47:	Parça no: 7 Ölçü: 46.....	45
Şekil 3.48:	Parça no: 7 Ölçü: 59-61.....	45
Şekil 3.49:	Parça no: 8 Ölçü: 1.....	46
Şekil 3.50:	Parça no: 8 Ölçü: 13-14.....	47
Şekil 3.51:	Parça no: 8 Ölçü: 6.....	47
Şekil 3.52:	Parça no: 8 Ölçü: 22-27.....	48
Şekil 3.53:	Parça no: 8 Ölçü: 34-35.....	48
Şekil 3.54:	Parça no: 9 Ölçü: 1-4.....	50
Şekil 3.55:	Parça no: 9 Ölçü: 1-12.....	50

Şekil 3.56:	Parça no: 9 Ölçü: 13.....	51
Şekil 3.57:	Parça no: 9 Ölçü: 17-18.....	51
Şekil 3.58:	Parça no: 9 Ölçü: 24.....	51
Şekil 3.59:	Parça no: 9 Ölçü: 28.....	52
Şekil 3.60:	Parça no: 9 Ölçü: 31-32.....	52
Şekil 3.61:	Parça no: 9 Ölçü: 37.....	52
Şekil 3.62:	Parça no: 9 Ölçü: 40.....	53
Şekil 3.63:	Parça no: 9 Ölçü: 46.....	53
Şekil 3.64:	Parça no: 9 Ölçü: 76-79.....	54
Şekil 3.65:	Parça no: 10 Ölçü: 1-6.....	57
Şekil 3.66:	Parça no: 10 Ölçü: 24-25.....	57
Şekil 3.67:	Parça no: 10 Ölçü: 38-40.....	57
Şekil 3.68:	Parça no: 10 Ölçü: 42-44.....	58
Şekil 3.69:	Parça no: 10 Ölçü: 65-68.....	58
Şekil 3.70:	Parça no: 10 Ölçü: 83-86.....	58
Şekil 3.71:	Parça no: 10 Ölçü: 99-101.....	59
Şekil 3.72:	Parça no: 10 Ölçü: 124-125.....	59

TABLolar LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 3.1: Parça no: 7 Füg şeması.....41-42

Tablo 3.2: Parça no: 10 Füg şeması.....55-56



BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ

Yüzyılın başında gerçekleşen Kurtuluş Savaşı'yla birlikte Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin temelleri atılmış; peşi sıra gelen ulusal devrim hareketleri sosyal ve kültürel yapıyı hızla şekillendirmiştir. Batı uygarlığını yakalamak aynı zamanda milli kültüre sahip çıkmak adına sanat ve müziğe ayrı bir önem verilmiştir. Bu konuda eğitim desteklenmiş, sanat otoriteleriyle bağlantı sağlanmış, devlet imkânları tahsis edilmiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet kurumlarınca yetenekli müzisyenler yurtdışı eğitimleri ile desteklenmişlerdir. Batı Müziği geleneğini öğrenmekle birlikte ulusal kimliklerini ortaya koymuşlar, kendi stillerini ve müzik anlayışlarını oluşturmuşlardır.

Tüm dünyada olduğu gibi ulusal bilincin yükselmesiyle kültürel değerlere verilen önem artmıştır. Avrupa'da aldıkları eğitim ve etkilerle geleneksel Batı Müziği teorisi ve estetiğini özümseyen 1. Kuşak bestecilerimizden “Türk Beşleri” olarak tarihimize geçen Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve N. K. Akses, tarzları farklı olsa da aynı prensip altında birleşmişlerdir. Ulusal mirası işleyerek çoksesli Türk müziğinin yenilenmesi ve boyut kazanması, çalışmalarındaki ortak ilke ve anlayıştır.

Bu çalışmada eserin form, armoni, stil analizi yapılmış ve icra boyutu değerlendirilmiştir. Betimleme yöntemi kullanılmış, literatür taraması yapılmıştır. Bu eser bağlamında, açıklayıcı olması bakımından 20.yy.'daki bazı akımlara ve özelliklerine kısaca değinilmiştir. Üç bölüm halindeki çalışmanın birinci bölümünü giriş ve tezin amacı oluşturmaktadır. İkinci bölümde bestecinin hayatı, müzik dili ve müziğini oluşturan unsurlar, kariyeri, kullandığı malzemeler, üslubuyla ilgili bilgilere yer verilecektir. 20. Yüzyıl müziğine genel bir bakıştan sonra, post-romantizm, izlenimcilik, atonal müzik ve neo-klasisizm kavramları kısaca açıklanacak ve belli başlı besteciler üzerinden özelliklerine değinilecektir. Müzik tarihinde yapıtaşları olan bu dönemler Akses'in bu tezde ele alınan yapıtıyla bağlantılı olarak sınırlandırılmıştır. Üçüncü bölümde bu çalışmanın temel konusunu oluşturan “10 Piyano parçası” formal, armonik, stilistik yönden analiz edilecek ve genel bilgiler verilecektir. Ayrıca icra ile ilgili öne çıkan teknik

özelliklere yer verilerek piyanistik boyutu değerlendirilecektir. Füg türündeki parçalar şema ile gösterilmiş, bu konuda Nurhan Cangal'ın "Müzik Formları" kitabı kılavuz alınmıştır. Kullanılan terim ve ifadeler yine aynı yazarındır.

10 Piyano parçası bestecinin 2. Dönemi ve müzikal olgunluk çağına denk gelir. Bu eseri dinlediğimde bir Türk bestecisinin solo piyano müziği olarak olgun ve yorum bağlamında işlenmesi gereken bir yapıt olduğunu; ayrıca piyanistik öğelerin, çalgının tüm derinliğini ve olanaklarını sunabilmesi adına yorumcu ve dinleyici için tatmin edici bir eser olduğunu düşündüm. Müzikteki derinlik ve bütünlüğün beni etkilemesiyle daha fazla kitleye bu eserin ulaşması ve seslendirilmesinin önemini vurgulamak istedim. Eğitimcilerin, öğrencilerin ve dinleyicilerin dikkatini bu değerli esere çekmek ve eserin önemine değinmek, ayrıca yorumcuların repertuvarları için bir katkı sağlayabilmek, bu çalışmadaki çabam, motivasyonum ve amacım olmuştur.

BÖLÜM 2.

2.1. Necil Kazım Akses'in Hayatı ve Kariyeri

İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 senesinin 6 Mayıs günü dünyaya gelen Necil Kazım Akses, Harbiye Nezareti'nde posta müdürü olan Mehmet Kazım Bey ve Kandilli Kız Lisesi Müdüresi aynı zamanda Türkçe öğretmeni olan Emine Hanım'ın oğludur. Anne, baba ve teyzelerden oluşan aile fertleri saraya mensup asilzadelikten gelmiyorlardı ancak üst düzey memuriyetlerde bulunmuş aydın kişiliklerdi. Bestecinin ilk yılları öğretmen olan anne ve teyzelerinin eğitimi ile geçti. Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu toplumsal ve siyasi çalkantılı durum, isyan ve ayaklanmalarla özellikle İstanbul'da kendini gösteriyordu. Trablusgarp ve Balkan Savaşları'nın ardından 1. Dünya Savaşı'na da giren imparatorluk, ardından gelen Mondros Mütarekesi ile işgali yaşamıştı. 1919'daki Kurtuluş Savaşı'ndan itibaren isyan, savaş ve direnişlerle geçen yıllar 1923'te Cumhuriyet'in ilanına kadar sürmüştü. Henüz bir çocuk olan Necil Kazım Bey, ulusal özgürlüğün ve bağımsızlığın tehdit altında olduğu bu zor dönemi, ailesinin dikkati, disiplini ve koruması sayesinde nispeten hafif atlattır.

Atatürk inkılaplarıyla birlikte Cumhuriyet'in getirdiği yeniliklere alışırken Batı kültürü de toplum hayatının içine girmişti. Necil Kazım, teyzesi Hatice Hanım'ın müdüresi olduğu Darülmüallimat'ta piyano dersleri alarak müzikle tanıştı. Daha sonra Bezmi Alem Sultanisi'ne geçen teyzesi sayesinde bu kurumda da özel derslere devam etti. Madam Rafael 'den piyano, hem alaturka hem alafrangayı iyi bilen Kevser Hanım'dan keman dersleri aldı. İstanbul Sultanisi'ndeki lise yılları sırasında Almanya'dan dönmüş olan, tambur ve viyolonsel üstadı, Tamburi Cemil Bey'in oğlu, aynı zamanda akrabaları olan Mesut Cemil Tel (1902-1963) ile viyolonsel çalışmaya başladı. Mesut Cemil, dersler sırasında Necil Kazım'ın kompozisyon yeteneğini keşfeden ve bu yola ilk teşvik eden kişi oldu. Onun önerisiyle Darülelhan'da ders veren Cemal Reşit Rey'in sınıfına kabul edildi. Armoni, teori ve kompozisyon dersleri aldı. 1926'da liseyi bitirdikten sonra hocaları Ali Sezin, Mesut Cemil, Sezai Asal'ın yönlendirmeleriyle Viyana'da eğitim görmesinin önü açıldı. Viyana Müzik Akademi'sinde Joseph Marx ile çalıştı ve alışkın

olduğu Fransız ekolünden sonra Alman sistemini de öğrenmiş oldu. 1932’de Prag Devlet Konservatuvarı’na kabul edildi. Burada Joseph Suk ve Alois Haba’nın kompozisyon sınıflarından mezun oldu.

1934 yılında Türkiye’ye döndükten sonra Atatürk’ün direktifleriyle “Bayönder” operasını besteledi. Aynı yıl Musıki Muallim Mektebi’nde öğretmenlik ve müdür yardımcılığı yaptı. Devlet Konservatuvarı kurulması için resmi hazırlıklar yapılırken 1935-37 yılları arasında Türkiye’ye gelen Paul Hindemith’in tuttuğu raporlar üzerinden çalışmalarda bulundu. Daha sonra bu kuruma kompozisyon hocası olarak atandı. Saygun ve Bela Bartok (1881-1945) ile beraber sahada halk müziği derlemeleri yaptı. 1940’ta Erkin ile birlikte “Konservatuvar Marşı”nı besteledi. 1942’de tamamladığı “Ankara Kalesi” senfonik eseri, yurtdışında plağa alınmış ilk Türk eser olma özelliğini taşır. 1947’de büyük orkestra için yazdığı “Ballad”,yaklaşık on yıllık müzikal suskunluk döneminin de başlangıcı olmuştur.

Bu dönemde yurtiçi ve yurtdışı seyahatler ve görevlerde bulundu. British Council’in davetlisi olarak gittiği İngiltere’de Sir William Walton ile tanıştı. Daha sonra Ankara’da gerçekleşen Türk-İngiliz Müzik Festivali’nin komisyonunda yer aldı. İsviçre’de Bern Kültür Ataşeliği, Almanya’da Bonn Kültür Ataşeliği yaptı. 1955’te Monaco’da, aralarında Nadia Boulanger ve David Oistrakh’ın da olduğu uluslararası bir yarışmada jüri üyesi oldu. Eserlerinin seslendirilişlerinde bulunmak üzere de çeşitli Ortadoğu ve Avrupa ülkelerine seyahat etmiştir.

Eser metinlerine ve prozodiye çok değer veren biri olarak, Ulvi Cemal Erkin ile birlikte, aralarında Othello¹, Faust², Aida³ gibi operaların olduğu birçok opera librettosunu Türkçeye çevirdi. 48 yaşında başladığı “Timur” operası ve 85 yaşında başladığı 6. Senfonisi yarım kalmıştır. 1971’de Devlet Sanatçısı ünvanını aldı. 1973’te yazdığı Cumhuriyet’in 50. Yılı için Marş ve Atatürk’ün anısına bestelediği büyük orkestra için senfonik şiir, Atatürk’ü tanımış ve ilkelerine bağlı kalmış biri olarak O’na verdiği manevi karşılıktır.

¹ W. Shakespeare’in oyunundan uyarlanarak yazılan 4 perdelik Verdi operası

² C. Gounod’un “Grand Opera” türündeki 5 perdelik operası

³ Konusu Mısır’da geçen, Verdi’nin 4 perdelik operası

16 Şubat 1999'da hayata gözlerini yuman Akses, 91 yıllık hayatında müzik kariyerinin yanında önemli kurumlarda görev yapmış bir yönetici olarak Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nde bulunmuştur. Akses, aynı zamanda Konservatuvar ve Eğitim Enstitüsü'nde teori, kompozisyon dersleri vermiş, Ferit Tüzün, Nevit Kodallı gibi 2. Kuşağın önemli bestecilerini yetiştirmiş değerli bir öğretmendir.

Akses yaşamı boyunca hizmetlerinden ötürü pek çok ödüle layık görülmüştür. Yurtiçi ve yurtdışında aldığı ödüller sırasıyla şöyledir: 1957'de Federal Alman Cumhuriyeti birinci derece "Hizmet Nişanı", 1963'te İtalyan Hizmet Nişanı (Cavalliere Officiale), 14 Haziran 1971'de Devlet Sanatçısı ünvanı, 1973'te Tunus'un "Habib Burgiba Sanat, Kültür Madalyası" ve İtalya'nı "Commendatore " Madalyası, 1981'de "Atatürk Sanat Armağanı", 1992'de Sevda- Cenap And Vakfı "Onur ödülü Altın Madalyası". Ayrıca 1985 'te YÖK tarafından profesörlük ünvanı verilmiştir. (İlyasoğlu, 1998)

2.1.2. Necil Kazım Akses'in Müzik Dili

Cemal Reşit Rey ile 1924-25 yıllarındaki derslerinde İzlenimci müzikle tanışması, Max Reger'in post romantik tarzı ve aynı zamanda kontrpuan tekniklerini kullanışı Necil Kazım'ı çok etkilemiş, kendini tamamen müziğe adanmasına yol açmıştır. Öğrencilik yıllarında Viyana'nın çok yönlü sanat çevresinde 20. Yüzyılın öncü bestecileri ve Arnold Schönberg'in talebeleri olan Anton Webern ve Alban Berg ile aynı ortamları paylaşmıştır. Berg'in 1922'de tamamladığı "Wozzeck" operasının provalarını yakından takip etmiştir. Karakterlerin tasviri, atonal kompozisyon, konuşurcasına şarkı söyleme (sprechgesang) gibi unsurları içeren bu eser Akses'in modernizmi alımlamasında önemli yer tutmuştur. Eserin ilk temsilindeki eleştiriler hafifledikçe daha geniş kitlelere ulaştığına şahit olmuştur.

Akses'in, birinci dönemi olarak geçen 1940'lı yıllara dek yazdıkları daha çok piyano eşlikli sololardır. Bu parçalarda atonal tekniğe yaklaşma farkedilir. Aynı tarihten itibaren "Akses stili" nin belirginleştiğini görürüz. Bu stilin özelliği ezgisel yönden Türk makamlarına (modal diziler) dayanması, armonik yönden kendi deyimiyle " a modal"

olmasıdır. (Başegmezler, 1993) 1942’de yazdığı “Sofokles’in Kral Oidipus’u İçin Sahne Müziğinin”de yığma sesler kullanmak gibi farklı teknikler seçmiştir. Aynı tarihlerde Türk halk danslarının ve geleneksel Türk Müziğinin rehberliğinde eserler ortaya çıkmıştır. Örneğin 1946’da bestelediği 1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün ikinci bölümü zeybek tarzında bir ezgiyle başlar. (Kolçak, 2006) İkinci bölümün sonundaki fügen ilk temasının sonu “Saba”, ikinci tema “Bestenigâr” makamındadır. Yine 1946’da yazdığı keman-piyano için “Poem” izlenimci unsurları barındırır. 1947’de büyük orkestra için bestelediği “Ballade” konu itibariyle mistik düşünce ve kendini arama yolculuğunu anlatır. Mistik ruh hali Akses’te sıkça hissedilir. Yine genel anlamda müziği anlatımsal ve tınısal alanda saray müziği (divan müziği) ve halk müziği materyallerinden büyük oranda yararlanmıştır. (Dolgun, 2008)

1948’de İngiltere’de tanıştığı Walton, Akses’e Türkiye’de yapılan müzik çalışmalarıyla ilgili fikrini sunmuş ve Akses bunun üzerinden bir saptama yaparak ve şöyle değerlendirmiştir: “Halk türküleri öylece kalmalı. Onları toplayıp da büyük bir senfoni yazamazsınız.” (İlyasoğlu, 1998) Böylece olgunluk dönemi müziklerinde geleneksel malzemeleri kullanmış ancak dolaysız bir şekilde çokseslendirme yoluna girmemiştir.

İtrî’nin Neva Kâr’ı Üzerine Scherzo’da din dışı bir form olan Kâr formunu işlemiştir. Bu eser Osmanlı Divan Müziği kaynaklı makam ve usulleri içerir. Başlangıcından itibaren olgunlaşması yaklaşık otuz yıl sürmüş, 1969’da tamamlanmıştır. Eser, “Neva” makamındaki bu Kâr’ın ana temasından çeşitli motifler üretilerek klasik Scherzo kurallarıyla yazılmıştır.

Edebiyata olan ilgisi ve yatkınlığıyla eserlerinde müzik ve söz bütünlüğüne ayrıca özen göstermiş, opera çevirilerinde prozodiye çok dikkat etmiştir. Divan edebiyatı ve şiirlerdeki aruz vezni müziğine ilham kaynağı olmuştur. 20. Yüzyıl müziğinin getirdiği aleatorik (rastlamsal) tekniği, Orkestra Konçertosu ve “Bir Divandan Gazel” yapıtlarında kullanmış ve bu teknikle gelen çalışmaları üçüncü dönem olarak nitelemiştir. (İlyasoğlu, 1989) Ekseriyetle son döneminde büyük ölçekli senfonik eserlere eğildiği görülür. Konuları, Cumhuriyet Dönemi’ne ait ulusal temalar, Atatürk ve kahramanlık temalarıdır. 58 yaşında yazdığı Birinci Senfoni’si bestecinin uzun yıllar süren şuur altı çalışmalarına ve birikimlerine dayanır. (Kolçak, 2006)

Kullandığı yoğun kromatizm, yüksek dinamikler, ses yığınları, seçtiği çalgılama ve orkestral zenginlik, Orta Avrupa ekolü ve post romantizmin geleneksel etkisinden gelir. Örneğin 1988’de tamamladığı Beşinci Senfonisi tenor solo, çocuklar ve yetişkinler korusu, org ve büyük orkestra için “Atatürk Diyor Ki” başlığı altında yazılmıştır. Retorik Senfoni adıyla da bilinir. (Kolçak, 2006)

Yeninin denenmesine karşı yaklaşımı olumlu olmasına rağmen Akses kendini “avant-garde” olarak tanımlamaz. Ona göre avant-garde klasiğe hizmet eden malzemeler bırakır ancak kalıcı değildir. Akses formal olarak klasiğe bağlıdır. Yapıtlarında modernist çizgiler barındırmasına karşın bütün olarak klasik formda kalmayı tercih etmiştir. Esnetmeler ve bazı katılıkları aşma çabaları vardır. Örneğin klasik kalıplara bağlı olmayan Üçüncü Senfoni özgür bir çokseslilik anlayışı ile üç bölümün uyumunu gözetken modal yapıda yazılmıştır. Ama bu modal tarz Akses’in kendi uygulaması olarak makam seslerinin karışık bir şekilde, kendi deyişiyle a modal kullanımındır.

Eserlerini icra etmek oldukça zordur zira basitlikten uzak kurduğu uzun cümleler ve tonal temaların dışında yer verdiği kromatik ezgiler, sürekli biçim değiştiren ana fikirler, bestelerinin temel karakterini oluşturur. (Acar, M. C, 2021)

Eserlerinin kronolojik sırası şöyledir:

1. Dönem: 1929-1947

- Prelüd ve Fügler (1929)
- Turkische Invention (1929)
- Beş Piyano Parçası (1930)
- Allegro Feroce (1930)
- Keman ve Orkestra için Poem (1930)
- Piyano Sonatı (1930)
- Orkestra için Şiir-Poem (1933)
- Bir Yaz Hatırası-Boğaziçi’nde Sabah (1933)
- Flüt-Piyano Sonatı (1933)
- Üç Poem (1933)
- Çiftetelli (1933)
- Mete Operası (1933)

- Bayönder Operası (1934)
- Bayönder Operası'ndan "Bayönder Süiti"
- Şiir ve Müzik (1935)
- Minyatürler (1936)
- Çokseslendirilmiş Türküler (1936)
- Konservatuvar Marşı (U. Cemal Erkin ile birlikte, 1940) Julius Caesar için Sahne Müziği (1942)
- Sophokles'in Antigone Oyunu için Sahne Müziği (1942)
- Sophokles'in Kral Oedipus Oyunu için Sahne Müziği (1942)
- İzciler Marşı
- Ankara Kalesi (1942)
- Yaylı Çalgılar için Üçlü (1945)
- Solo Viyolonsel ve Orkestra için Poem (1946)
- Yaylı Çalgılar için Dörtlü No.1 (1946)
- Eşliksiz Çoksesli Koro Kompozisyonları (1947)
- Ballad (1947)

2. Dönem: (1947-1969)

- Timur Operası (tamamlanamamış, 1956)
- Eskilerden İki Dans (1960)
- On Piyano Parçası (1964)
- On Türkü (1964)
- Portreler I (1965)
- 1.Senfoni (1966)
- Keman Konçertosu (1969)
- İtri'nin Neva-Kar'ı Üzerine Scherzo (1969)

3.Dönem: (1969-1976)

- Yaylı Çalgılar için Dörtlü "Ağıt Kuartet" No. 2 (1971)
- Cumhuriyet'in 50. Yıl Marşı (1973)
- Sesleniş (1973)

- Senfonik Destan (1973)
- Sololar Geçidi (Timur operasından, 1974)
- Şiirlere Müzik (Portreler II-1975)
- Bir Divandan Gazel (1976)

4. Dönem: (1976-1992)

- Orkestra Konçertosu (1976-1977)
- Viyola Konçertosu (1977)
- Solo Viyola için “Capriccio” (1977)
- 2. Senfoni (1978)
- Yaylı Çalgılar için Dörtlü No. 3 (1979)
- 3. Senfoni (1980)
- Viyolonsel ve Orkestra için “İdil” (1981)
- Atatürk’ün Anısına Senfonik Şiir “Barış için Savaş” (1981)
- Çoksesli Karma Koro için “İstanbul’a Gönül Veren Ozanlar” (1983)
- 4. Senfoni (1982-1984)
- Solo Viyola için “Acıklı Ezgi” (1984)
- 5. Senfoni “Atatürk Diyor ki” (1988)
- Lied “Hayır mı Evet mi?” (1988)
- Yaylı Çalgılar için Dörtlü No. 4 (1990)
- 6. Senfoni “Ölümsüz Kahramanlar” (tamamlanmamış-1992)

(Aybulus, 2019)

2.2. “10 PİYANO PARÇASI” BAĞLAMINDA AÇIKLANMASI GEREKEN MÜZİK AKIMLARI

2.2.1. Post-romantizm ve Ulusalçılık

Post romantizm, müzikte çeşitli formlarının sentezinin yapıldığı, özellikle opera ve senfoninin yükseldiği bir dönemdir. Uzun ve bağımsız ancak eş zamanlılığı olan müzikal dizeler, olaylar ve kompozisyonlar geniş kapsamlı tasarımlarla oluşturulmuştur. Saatler süren eserlerdeki dinamizm zaman zaman aşırılıklarla doludur. Richard Wagner (1813-1883) bu dönemin simgeleşmiş ismidir.

Wagner’in sanat felsefesi ve yenilikçi düşünceleri 19. Yüzyıl sonu Alman ekolünü şekillendirmiştir. Sanata, ses, söz ve görsellik olarak bütünsel bakışı müziğine çok boyutluluk kazandırmış teknik olarak devrimsel yenilikler getirmiştir. Aşırı milliyetçi görüşleri ve eserlerinde farklı disiplinler kullanması Wagner’in stilini oluşturur. Kendi görüşlerine bağlı olarak, müziği Yahudi hegemonyasından kurtarıp üstün saydığı Alman sanatını yüceltmek adına çalışmıştır. Koro, tiyatro ve plastik sanatları bir arada kullandığı operalarında İskandinav mitolojisi, ulusal hikâyeler, devrim temaları yer alır. Eserlerinde özlem, acımasızlık gibi duygular ve grotesk bir üslup görülür.

Avusturyalı besteci Gustav Mahler ve Alman besteci Richard Strauss ile zirvesini bulan post-romantik müzik anlayışının en önemli özellikleri hacimli tınılar, programlı müzik türüne yönelme, yine Wagner’den miras alınarak “lied” formunun gelişmesine önem verilmesidir. Programlı müzik betimselliği amaçlar. Edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları, doğayı, duyguların safhalarını ve yoğunluğunu, masal ya da efsaneleri az çok yansıtmayı amaçlayan, bestecinin kendi açıklaması veya eser başlığı ile belirlediği eserlerdir. 19. Yüzyılda önem kazanmış “Salt Müzik”(Absolute Music) kavramının karşıtıdır. (Aktüze, 2003) Diğer post romantik kabul edilen bestecilerden Max Reger ve Anton Bruckner’in adları sayılabilir.

Kompozisyonlar teknik yönden incelendiğinde, farklı dereceler kullanılarak klasik kadans kurallarının dışına çıkıldığı görülür. Çalgılamada değişik kombinasyonlar, orkestrasyonun büyümesi ve hacim kazanması söz konusudur. Kurguda çok katmanlılık, üst üste yapı örüntüleri, disonanslar, kromatizm, yüksek gürlükler, uzun soluklu ezgiler kullanılır. Kontrpantal yazılar zorlayıcı ve karmaşıktır. Tüm bunlar yeni bir anlayışın

ürünü olarak müziği geniş tasvir edebilmenin yollarıdır. Önemli örnekler, Mahler'in solo ses ve orkestra için bestelediği "Yeryüzü'nün Şarkısı", R. Strauss'un Nietzsche'nin aynı adlı felsefi eserinden seçtiği "Böyle Buyurdu Zerdüş" adlı eserlerdir.

Müzik tarihi boyunca besteciler yerel kaynaklardan az veya çok beslenmişlerdir. Ancak hiçbirinin temel amacı ulusal olanı yüceltmek değildi. 19. yüzyıl sonu itibarıyla İtalyan, Fransız, Alman ekollerinin kültür baskısından kurtulma eğilimi baş göstermiş; Rusya, Orta ve Kuzey Avrupa ülkelerinde bağımsız müzik dili arayışı başlamıştır. Halk şarkılarını ve danslarını işleyerek ya da bu kaynakların müzik özelliklerini anımsatan nitelikler kullanılarak besteciler bir üslup yaratma arayışına girmişlerdir. (Boran-Şenürkmez, 2007) Her ne kadar Wagner'i Alman üstünlüğünü savunmasından dolayı suçlamak kolay olsa da, aslında Wagner kendi kimliğinden, milletinden gurur duyan ve bunu ifade eden tek kişi değildir. O dönemde, Romantik çağ boyunca, ulusalcılık fikri yani kendi ulusunun diğer uluslardan daha iyi olması düşüncesi oldukça yaygınlaştıkça milliyetçilik, ulusal gurur ve siyasi hareketleri birleştirmiştir. (Bıçaklar, 2020)

Ulusal Çek ekolünün kurucusu Bedrich Smetana'nın (1824-1884) müziği gençlik yıllarından itibaren etkilendiği milli özgürlük hareketinden ilham almıştır. Bir diğer Bohemya'lı besteci Antonin Dvorak (1841-1904) stil yönünden Smetana'dan ayrılır. Müziği Brahms çizgisine yakındır. Smetana'nın Çek operasını yaratması paralelinde, Dvorak da çek senfonisinin ve oda müziğinin kurucusu sayılabilir. (Say, 1995)

Rus Beşleri olarak bilinen Alexander Borodin, Cesar A. Cui, Mily Balakirev, N. Rimsky-Korsakov, Modest Mussorgsky özellikle orkestra müziği alanında Rusya'nın ulusal ruhunu belirten eserlerle kendilerini tanıtmışlardır. (Sachs, 1965)

Fransa da yüzyılın sonuna doğru kendi içinde yerel kimliğini aramaya başlamış, geçmişine dönmüştür. Fransız Ulusal Müzik Birliği tarihsel çalışmalar yapmış, Faure, Saint-Saens gibi besteciler Fransız kaynaklarını kullanmaya başlamış ve nihayetinde Debussy ile bu ilkesel dönüşüm İzlenimci müziğin de önemli bir yapıtaşını oluşturmuştur.

2.2.2. İzlenimcilik (Empresyonizm)

Fransa'da doğan ve resim sanatında ortaya çıkan İzlenimcilik (empresyonizm), kısa sürede diğer sanat dallarını da etkisi altına almıştır. Edebiyatta simbolizm (simgecilik) olarak adlandırılan ve şiirde en iyi örnekleri verilen bu akım, resim ve müzikte de üslup olarak gösterişten arınmış, daha yalın ve yumuşak bir anlatımı ifade eder. Resimde, ışık ve tonlamalarla figürlerin keskin hatlarından sıyrılması gibi seslerde de tınların doğal güzellikleri öne çıkarılmış ve köşeli anlatımlarından kaçınılmıştır. Egzotik ve spiritüel unsurlar sanatçıların ilgi odağı olmuş, Doğu kültürü, felsefesi ve sanatlarından etkilenilmiştir. Yüzyıl dönümünde insanlığın tanıştığı Freud ve psikanaliz bilimi ile birlikte bilinçaltı, hipnoz, hatta parapsikoloji terimleri, sanatçıları görünen ile görünmeyen arasındaki sınırı keşfetme ve deneyimleme yoluna itmiştir. Avant-garde sanatçıların peşine düştükleri, sofistike, transandantal ve süptil; yani çok katmanlı, gerçek üstü ve hemen göze çarpmayan unsurlar olmuştur. Çıkış noktası ve ana tema öncelikle doğadır. Atölyeden çıkarak tabiatla dolaysız ilişki içine giren ressamlar doğanın ve o anın uyandırdığı intibayı, atmosferi yansıtmayı ilke edinmişlerdir. Müzisyenler tarafından, o zamana dek bir zorunluluk olan tonalite ve melodik hat gibi öğeler akademi bağlamında sorgulanmaya başlamıştır. Sanatçı ve entelektüel kesim aristokrasinin geleneği ve estetiğinden koparak hayat tarzı olarak daha “düşük” ama özgür, sade ve bohem bir yaşantıyı benimsemişlerdir. Dandizm kavramını da ortaya çıkaran bu muhalif tutum dönemin sanatçı profilini belirlemiştir.

Fransız modern müziği başta olmak üzere adım adım diğer ülkelerin de 20 yy. sanatını şekillendirmiştir. Avrupa müziğinde Alman ekolü ve “Wagnerizm” baskınlığı hissedilirken ulusalcı hisler ve yenilik arayışları geleneksel kalıpları zorlamıştır. Neo klasik eğilimlerle birlikte Gregoryen modlar tekrar gün yüzüne çıkmış, oryantalizme duyulan sempati, özellikle pentatonik dizileri müziğe dahil etmiştir. Akımın öncüsü Debussy ile birlikte çalgılama, armonizasyonda kullanılan malzemeler, form anlayışı ve özellikle piyano icrasındaki yeni üslup kabul görmüş ve hızla yayılmıştır. Debussy, sesin saflığına, sadeliğe ve doğadaki seslerin olduğu gibi yansıtılmasına odaklanmış ayrıca ritimde “sus” kavramına ayrı bir değer yükleyerek farklı bir zaman algısı yaratmıştır. Kromatizm, paralel yürüyen akorlar, tam ton ve egzotik dizilerin kullanımı, kendi stilini ve bu akımın armonik yönden özelliğini ortaya koyar. Kendine özgü zenginliği ve tarzı

ile takipçisi olan Ravel yine bu akımın müzikteki en önemli örneklerini vermiştir. Fransa öncülüğünde olmasına rağmen empresyonun eserlerinde ilk hissedildiği bestecilerden biri “Rus Beşleri” nin önemli ismi Modest Mussorgsky’dir. (1839-1881) Debussy’nin de öğrenciliğinden sonra kendi stiline doğru ilk adımı, Rus müziği ve Mussorgsky’nin eserleriyle tanışmasıdır. Betimsellik ve doğu temaları belirleyici unsurlardır.

Avrupa sanatçısında ulusalcılık bilincinin yükselmesiyle kendi dışındaki kültürlerle de merak duymuştur. Öykünme olarak kalsa da Rus beşleri dâhil olmak üzere oryantalist etkiler bu coğrafyada daha belirgindir. Daha gizemli gelen ve hayal kurduran Doğu (Şark) kavramı ile felsefesi, mitolojisi ve kültürü üzerinden yazılan bazı eserlerin başlıkları dikkat çekicidir. Mussorgski’ nin” Şeyh Şamil Marşı” “Kars Kuşatması”, Rimsky-Korsakov’un dünyaca ünlü senfonik şiiri “Şehrazad” ise konusunu “Binbir Gece Masalları”ndan almaktadır.

Rus sembolizmde görünen ile görünmeyen şeylerin ilişkileri üzerine düşünmek, bu yolda yaşamın özüne varmak, bu özleri şifrelerle belirlemek, birbiriyle ilgisi olmayan imgeleri serbest çağrışımlarla birleştirmek ortak coşkular ve özellikler olmuştur. (Pamir, 1996) Sanatın odağında felsefe ve edebiyatın da etkisiyle gizli, gizemli olana eğilim, sonsuzluk, kaos gibi temalar, antik bilgiler vardır. İzlenimciliğin, Rus ekolündeki yansımasını en çok Scriabin (1872-1915), Szymanowsky (1882-1937) gibi bestecilerde görürüz. Rus empresyonizmde Fransız beğenisine kıyasla daha mistik ve transandantal eğilimler gözlenir. Scriabin’in teozofiyeye ve okültizme olan ilgisi, metafizik ve ruhun özü gibi konular “İlahi Şiir”, “Vecdin Şiiri”, “Mysterium” gibi yapıtların başlıklarında da gördüğümüz üzere müziğinin özellikleridir. “Teolojik felsefeyi, insanlığın Tanrı arayışıyla ilgili derin duygularıyla entelektüel bir çerçeve olarak benimsemiştir.” (Yılmaz, 2018) Szymanowsky ise oryantal empresyonist olarak tanımlanan sanatçılık dönemi ağırlıklı olmak üzere Doğu ve İslam kültürüne yakın olmuştur. Fars edebiyatını incelemiş, Anadolu ve Ortadoğu mitolojilerini müziklerinde konu edinmiştir. Çıktığı Tunus, Cezayir seyahatleriyle doğu egzotik kültürünü daha yakından tanımıştır. Arap Müziğiyle birlikte makamsallığa yaklaşmıştır. Makam dizileri, özellikle başarılı eseri 1. Keman Konçertosunda oryantal etkiler yaratır.

1. Dünya Savaşı’yla birlikte oluşan siyasi değişimlerle müzikteki dönüşüm ve kırılma noktaları da paralellik gösterir. Ayrıca üslup çeşitliliği de eserlerde sıkça görülür ve

besteci genellikle tek bir stille anılmaz. Çünkü 20. yüzyıl bestecileri akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından yararlanmışlar, hatta aynı yapıt içinde çeşitli eğilimlerin tekniklerini kullanmaktan kaçınmamışlardır.(Say, 1995) 1950'ye kadar olan dönemde Ekspresyonizm, Neo-klasisizm, Folklorizm; 1950 sonrası Rastlamsallık, Minimalizm, Elektronik Müzik tarihe yön vermiştir.

2.2.3. Atonal Müzik ve 12 Ton Sistemi

Kelime anlamı olarak atonal, tonal merkezi ve belli bir ses ekseni bulunmayan anlamındadır. Klasik tonal armoni dışına çıkan ve müziği tonal bir notada çözüme ulaştırmayan, majör-minör kalıpların dışında kompozisyonlar için kullanılır. Ezgi yapısındaki asimetri, ritmik düzensizlik ve çeşitlilik, eksenlerin değişmesi, kayması belli başlı unsurlardır. 20. yüzyılda, bilim, sanat, teknoloji atılımlarıyla birlikte duygu ve düşüncelerde de değişim, dönüşüm başlamıştır. Müzikte Romantizmin saf duygusallığının ardındaki estetik görüş değişmiş, gerçekçilik duygusu öne çıkmıştır. Uyumsuz veya “çirkin” olanın da hayatın içinde olduğu farkedilmiştir. Müzik ve toplumsal, duygusal iletişim birbirinden ayrılmıştır. Çünkü bu müziğin anlatımı romantizmin soyut-ussal bir dışavurumudur ve mantık ağır basar. (Pamir, 1989) Bundan sonra kompozisyonlardaki amaç duyularla değil akılla yazmaktır. Bu anlayışla müzik geçmişle tüm bağları keserek yeni bir dille varolmaya devam etmiştir. Modernizm çağına denk gelen ve geçmişten radikal bir kopuş sergileyen bu yeni dönemin öncüsü Avusturyalı besteci Arnold Schönberg'tir. (1874-1951) Öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern ile kurdukları 2. Viyana Okulu ile atonal müziğin ilkelerini ortaya koymuşlardır. Bu yeni başlangıç 1910'da ressam Kandinsky'nin soyut bir eseri ile aynı döneme denk gelir. Resim-müzik iç içeliği ve benzerliği, yapıtlardaki seslerin, çizgilerin özgür ilerleyişleri karşılaştırılmıştır. Sanatta dışavurumculuk olarak tanımlanan 1920'li yıllar, Schönberg'in asıl ulaşmaya çalıştığı, kendi kurduğu ve kurallarını saptadığı 12 ton sisteminin de başlangıcıdır. Bu sistemin anlayışı seslerin bağımsızlığı ve ton dışılıktan ötürü herhangi bir dominasyon kurmadıkları veya hiyerarşi içinde olmadıklarıdır. Oniki nota düzeniyle yazılmış ilk parça, Schonberg'in 1923 yılında bestelediği Op:23 Piyano

İçin Beş Parça'nın beşincisi olmuştur.(Mimaroglu, 1999) Bu tekniği Webern geliştirmiş, sonraki yıllarda Boulez daha farklı parametreler eklemiştir.

Atonal yazının ilk denemelerini Scriabin'de görebiliriz. Aşırı kromatizm içeren melodik stili, dokuzlu dominant akorlarını çözümlenmeden kullanımı yeni bir stil kazandırmıştır. Op:57 Desir "Arzu" adını verdiği piyano eserini politonal ve atonal tarzda bestelemiştir. Konsonans ve disonans armonileri birbirine karıştırarak kullanmıştır. (Feridunoğlu, 2005) Serbest ve akışta ezgiler, zamansal aşkınlık, uzayan armonik gerilimler ve yarattığı ekstaz (kendinden geçme hali) ile tonsuz müziğe kendine özgü yaklaşımı vardır. Özellikle "Prometheus Akoru" olarak bilinen akor yapısıyla, buluşçu ve öncü bir kimlik kazanmıştır.

Halk müzikleri çağdaş besteciler için ayrı bir kaynak olmuş, zenginlik ve hareketliliğiye önemli bir malzeme haline gelmiştir. Macar besteci Bela Bartok (1881-1945) kendi folklorik müziğini 20. Yy anlayışıyla yapıtlarında işlemiştir. Köylerden başlayarak yaptığı geniş alan çalışmalarıyla Macar Müziği'nin çingene müziğinden ibaret olmadığını ortaya koymuştur. Müziklerinde sistemsal olarak tek bir anlayış ortaya koymasa da bitonalite, politonalite, modalite, disonans armoniler ve karmaşık akor yapıları görülür. Aksak tartılar, çok ritimlilik aynı zamanda kontrpuanı daha gelişkin ve bağımsız ele alması Bartok'un özelliklerindedir. Bartok 5,7,9,11 gibi tek sayılı düzensiz ritim kalıplarını kullanmış ve bunları vurma sazlarla belirgin hale getirmiştir. (Feridunoğlu, 2005) Piyano için yazdığı "Allegro Barbaro" da piyanoyu da vurmali saz gibi kullanmıştır. Müzik dili olarak ilkelliği bir üslup olarak sergilemesiyle bir akım olarak tarihte yer bulan "Primitivizm" in örneklerini vermiştir. Aynı şekilde Stravinsky'nin (1882-1971) pagan kültüründen esinlenerek yazdığı " Bahar Ayini" yapıtında hareketli ve karmaşık ritmik yapıları ilkelce kullanmıştır. Zamanında takdir görmeyen bu eser insanın içindeki barbarlığın bir dışavurumu gibidir.

2.2.4. Neo-klasisizm

Neo-klasisizm (yeni- klasikçilik) öznel (subjektif) deyişin dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış, Barok Çağ müziğinin ve klasisizmin değerlerine sarılarak yeni bir akıma dönüşmüştür. (Say, 1995) Eski biçim ve türlere tekrar dönüş yapılmış, polifonik yazı yeniden değer kazanmıştır. Aynı zamanda çağdaş yazım teknikleri uygulanmaya devam edilmiştir. Füg, toccata, passacaglia, concerto grosso gibi 17. Yüzyılın tür ve biçimleri yeniden ortaya çıkmıştır. Yeni klasikçiliğin isim babası olan Ferruccio Busoni, Max Reger gibi Bach'ın izinden giden bir polifoni anlayışını benimsemişti. 1922 yılında yayınladığı manifestosunda kargaşanın özgürlük olmadığını, klasik teriminin bütünlük olarak anlaşılması gerektiğini deklare etmiştir. Busoni'nin öncülüğünde olsa da akımı temsil eden en önemli kişiliklerden biri Alman besteci Paul Hindemith'tir.(1895-1963) Aynı zamanda viyola sanatçısı olan Hindemith, "Gebräusmusic" (işlevsel müzik) kavramıyla yeni bir yaklaşım sergilemiştir. Savaş yıllarının toplumsal bunalımı ve içinde bulunduğu şartlar daha nesnel ve "işe yarar" bir müziğe yönelmesini sağlamıştır. Ona göre. Besteci ancak ne amaçla, ne için, kimin için, kimin isteği üzerine yazdığını bilerek bestelemek zorundadır. (Mimaroglu, 1999) Nitekim mekanik piyano için toccata, piyano çalma üzerine çalışma, üç parçayla alıştırma, radyo için türlü müzikler, çocuk operası gibi eserler yazmıştır. Yazı tarzı genel olarak polifoniye dayanır ve biçime önem verir. Hindemith iyi bir öğretmen, besteleme tekniği üzerine birçok kitapların yazarı, Ortaçağ ve Rönesans müziğinin güçlü ve etkili bir yönetmeni ve yorumcusu olarak görünmektedir. (Sachs,1965)

Çocukluk yıllarından itibaren Stravinsky'nin yetiştiği ortam romantik dönem müziği ile iç içeydi ve eski klasikler fazla rağbet görmüyordu. 19. Yüzyılın aşırı duygusal Rus burjuvazisi Mozart'ı sevmekten çok uzaktı ve Bach'ın eserleri ise tamamen gündem dışıydı. (Pamir, 1989) Besteci, Barok repertuarı ve Bach'ı çok daha sonra inceleyebilmiştir. Monteverdi ve Pergolesi'den başlayarak çok geniş bir bilgi birikimine sahip olmuştur. Bu birikimle eserlerinde model aldığı tarihsel malzemeleri özgün bir yaratıcılıkla işlemiştir. "Petruška" bale müziğinde Rus halk ezgileri çeşitli uzunlukta cümlelerle ve poliritimlerle sunulur. Müziğin içinde kesintiler, kesip birleştirmeler, kolaj tekniği uygulamıştır. Stravinsky'ye göre neo- klasik, eski bir müzik maddesini 20.yüzyıla aktarmak demektir. Neo- Barok stile öncülük eden "Pulcinella" eserinde Pergolesi'den

ödünç alınmış tınılar ve modellerle bir montaj elde edilmiştir. Amaç müziği restore etmek veya tekrarlamak değildir. Haydn sonatlar veya Bach envansiyonlarda⁴ olduğu gibi açık seçik biçimlerin ve nesnelliğin tarafındadır. Önemli neo klasik yapıtları arasında divertimento ruhunu yeniden canlandırdığı “nefesli çalgılar okteti”, Brandenburg Konçertolarına gönderme yaptığı “Dumbarton Oaks”, Haendel’in opera formüllerini kullandığı ve antikiteyi canlandırdığı “Oedipus Rex” vardır. Armonik seslerin disonanslarla bozulması, eski bir yapıttan ölçüleri kesip çıkarma, vurguların kaydırılması veya ölçülerin değiştirilmesi kullandığı tekniklerdendir.



⁴ Bir motifin taklit veya kontrpuan yoluyla geliştirildiği kısa enstrümantal parça

BÖLÜM 3.

“10 PİYANO PARÇASI” NİN İNCELENMESİ

3.1. Esere Genel Bakış

Bu çalışmanın odağı olan “10 Piyano Parçası” 1964 yılında yazılmış, ilk seslendirilişi Gülay Uğurata⁵(1940-1995) tarafından yapılmıştır. 1967’de Devlet Konservatuvarı yayınlarından 29 numarayla Ankara’da basılmış ve Ankara Radyosu tarafından kayda alınmıştır. Akses’in olgun armoni mantığında en güzel senteze ulaşan tonalite ve modalite kavramları bu on parçada örneklenmiştir. Ayrıca her parça piyano tekniği açısından değişik bir konuyu içermekte ve bu yönüyle de ayrı önem kazanmaktadır. (Başegmezler,1993)

Müzik türleri açısından ele alındığında parça sözcüğü pek çok örneği ifade edebilir. Bu eserin 1. Parçası herhangi bir başlık olmaksızın bir prelüddür ve doğaçlama gibi serbest biçimde ele alınmıştır. Prelüd, 17. Yüzyıldan itibaren oldukça esnek bir yapıdır ve doğaçtan çalınan parça etkisi yaratır. Art arda sıralı cümlelerin arasındaki tek bağ ton bağıdır. (Usmanbaş, 2003) 2,3,4,5,6 ve 8. Parçalar A-B-A yapısında üç bölmeli şarkı (lied) formundadır. Şarkı formu, adını sözlü eserlerden almışsa da birçok çalgı müziğini kapsayan kullanım alanı geniş bir formdur. Çoğunlukla birinci ve üçüncü bölmeleri birbirinin aynı ya da olan üç dönem, üç bölmeli şarkı formunu oluşturur ve en yaygın kullanılan çeşididir. (Cangal, 2004) 4. Parça hariç B bölmesi olan orta bölmeler uzun tutulmuştur. B bölmeleri 2. Ve 5. Parçada tematik ve armonik, 6’da dokusal karşıtlıklar içerir. 8. Ve 9. Parçada ilk bölmenin geliştirilmesi ve çeşitlendirilmesi söz konusudur. 3. Ve 5. Parçalarda sadece eşlikli ezgi olarak yazının ters çevrilmesi söz konusudur. 4’te ise sadece kısa bir bağlantı olarak duyulur. 7. Parça 3 sesli, 10. Parça 4 sesli fügüdür. Kelime anlamı partilerin birbirinden kaçışı anlamına gelen füg bir form olmayıp bir

⁵ Türk piyanist. 1971 ‘de Devlet Sanatçısı ünvanını aldı. Pek çok Türk eserinin Dünya prömiyerini gerçekleştirdi.

kompozisyon tekniğidir; çünkü bir bakıma kesin sayıda bölümleri ya da bölmeleri yoktur. (Aktüze, 2003) Barok Çağ'dan itibaren gittikçe az rağbet görse de romantik ve çağdaş periyotta ciddi biçimde ele alınmıştır.

3.2. Eserin Form, Armoni, Stil Analizi ve İcra Yönünden Değerlendirilmesi

NO: 1

Tüm eser için bir intro (giriş) niteliği taşıyan bu bölüm çok ağır tempolu ve yüksek dinamiklerle yazılmış görkemli, enerjik bir açıdır. Statik bir ritim kalıbının kullanıldığı, emprovizasyon benzeri bir yazıdır. Parça beş cümle, küçük bir uzama ve bir koda olarak özetlenebilir.

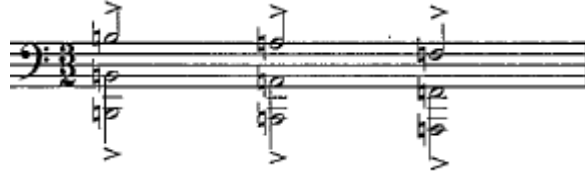
The image displays a musical score for a piece titled "Grave" (Op. 10, No. 1) by Frédéric Chopin. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked "Grave" with a tempo of 52. The score is divided into three systems, each with a red box highlighting a specific section. The first system is marked "f" and "Grave". The second system is marked "f". The third system is marked "cresc.", "poco a poco", and "ff". The score features a complex, dense texture with many accidentals and dynamic markings.

Şekil 1: (1-6. Ölçüler)

The image displays four systems of piano music notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system is marked with a forte (ff) dynamic. The second system is marked with piano (p) and the instruction 'discreto'. The third system is marked with forte (f). The fourth system is marked with forte (ff) and 'sub. e'. The page number '23' is located at the bottom right corner of the page.

Şekil:2 (7-15. Ölçüler)

Motiflerde yer yer uzatmalar yapılarak cümleler asimetrik hale gelir ve girişleri ölçü başlarına denk gelmez. Bu sebeple yukarıda öncül-sonculu kapsayarak aynı renkler içinde cümleler işaretlenmiştir. Üç porteye yazılmış bu parçada alt portede 3 notadan oluşan bir sürekli bas vardır. Melodinin, bu ‘ostinato’ bas ile paralel ilerlemediğini görürüz.



Şekil: 3 (1. Ölçü, bas partisi)

Üst ve orta parti bir bütün akor oluşturur. Ezgi atmış 5'li üzerine tam 4'lü armoni kuran akorlarla ilerler. Bu akor dizimi parça boyunca aynı kalır. Son ölçüler (koda) hariç tüm bölüm aynı ritmik yapıyı taşır.



Şekil: 4 (1. Ölçü, üst ve orta partiler)

Bir fikrin sürekli tekrarı esasına dayanan bu bölümde + 5 akorlar bizi ton duygusundan uzaklaştırır. Tam bir eksen olarak duyulmasa da 7-10. Ölçüler arasında sol diyez sesinde ısrarlı kalışlar görülür. Tonal bir yapıda olmamasına rağmen ezgiler do diyez minör doğal dizi içinde ilerler. Son ölçüden hemen önceki vuruşta bastaki sol diyez, uzun bir arayıştan sonra bir durgu yakalamışçasına çeken-eksen etkisi yaparak do diyez'de karar verir.

Form açısından serbest ve doğaçlama benzeri bir yapıdadır. Piyanonun olanaklarının geniş kullanıldığı gerilimli, tansiyonlu bir müziktir. Hem bu açılarından hem kurgusal olarak Rachmaninov'un geç romantik tarzını ve Op.3 No.2 Do diyez minör prelüdünü anımsatır.(Bu prelüd de üç porteye yazılmıştır ve altta uzun seslerle kurulu sürekli bas ezginin bir vuruş önünden ilerler.)

Teknik açıdan akorlardaki keskin ritimlerde bilek artikülasyonu önemlidir. Her akora aksan yazılmasıyla birlikte bas ostinatunun farkı duyurulmalı ve kısa motifler tıpkı yazıda gösterildiği gibi “descrescendo” ile hafif kapatılarak cümlelenmelidir. Noktalı ritimlerde

her sese aksan istenmiş olmasına rağmen doğal vurgu doğru verilmelidir. Alt ve üst oktavlar arasında kol ağırlığı iyi kullanılarak ve gevşek bilekle atlamalarda refleksler geliştirilmelidir.

Referans alınan basımda bu parça için 1,3,7 ve 9. ölçülerde uzatma bağı; 9 ve 10. ölçülerde ek çizgiler dinlenen kayıtlara göre farklılık göstermektedir.

NO: 2

Düşündürücü, mistik, içe dönük ve tefekküre dalan bir havayla Türk Tasavvuf Müziği'ni andırır. İfadeli ve serbest bir çalış gerektiren parça, A-B-A1 formunda incelenecektir. Genel olarak motif tekrarları, kesitlerin tekrarı ve birbirini izlemesi söz konusudur.

A bölümü 1-5. ölçülerde anafikri hazırlayan bir giriştir. Anafikir olarak 6-12. ölçüler, bir motifin 2+2+3 şeklinde inici marş olarak gelmesi ve sonda bir ölçü uzamasıyla kurgulanmış bir cümledir. 13. ölçüde kısa bir köprüden sonra B bölümü başlar. 14-19 öncül, 3+3 şeklinde motiflerin tekrarı ve uzaması olarak; 20-29 soncul, aynı motifin tam 4'lü yukardan başlayarak geliştirilmesi ve uzatılması şeklindedir. 30-36 köprüden sonra A bölümünün kesitleri tekrarlanır ve 45. ölçüdeki aktarımla B temasına bağlanır. 64. ölçüde A'ya dönüş yapılır ve koda ile son bulur.

İnici Hicaz dörtlüleri ve dörtlü akor yapısı görülür. Sol eldeki akorda "mi", "re diyez"e çözülen "appogiature" görevindedir. Karar, la-re-sol dörtlü akordur.



Şekil: 5 (1-2. Ölçüler)

Marş inişlerin olduğu ölçülerde artmış akorlara karşın yatay ilerleyen alt partide akordan bağımsız sesler kullanılır.



Şekil: 6 (6-7. ölçüler)

Gelişme bölümünde de bas sesler değişmek üzere, uzayan cümle boyunca bu akor çözümü sürekli gelir. 14. ölçüden itibaren sağ eldeki ezgi 4'lü 2'li ve +5'li ilerlerken alt partide yine ilk bölmedeki gibi uzayan bas üzerine kromatik hareket eden armonik aralıklar vardır.



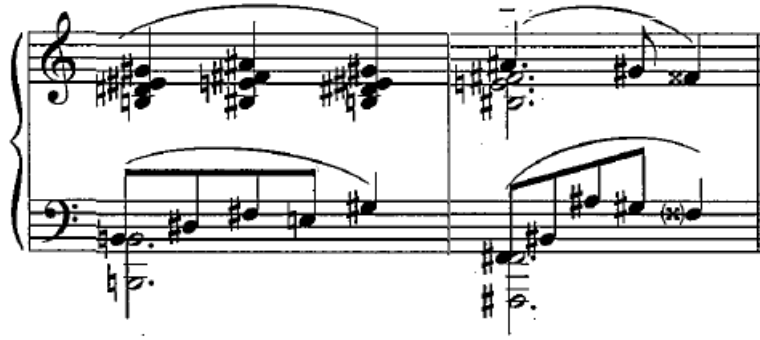
Şekil: 7 (14-16. ölçüler)

Ezgi dörtlü aralıklarla desteklenerek ilerler.



Şekil: 8 (20-22. Ölçüler, üst parti)

Dört sesli akorlarla oluşan ezgiye karşın eşlik yatay ilerler.



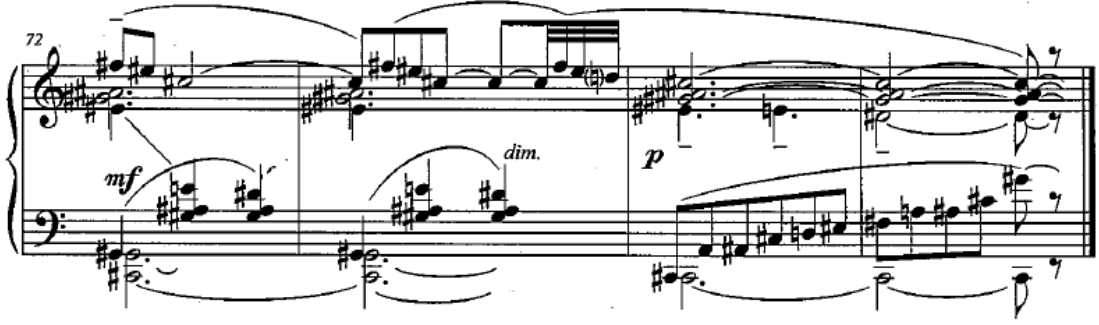
Şekil: 9 (26-27. Ölçüler)

37. ölçüden A1 'e dönüşe kadar kullanılan marşlar ve hicaz ezgiler transpoze halde gelir, küçük uzamalar yapar. Ton daha tizdir ve “crescendo” ile tansiyonu artırarak bağlantıyı kurar ve A1 bir oktav tizden başlar. Eşlikte artmış, eksilmiş, yedili ve ikili aralıkları görürüz.



Şekil: 10 (56-57. Ölçüler)

Kodada ilk ölçülerdeki “do diyez” üzerine Hicaz kalıpta olduğu gibi ana temanın vardığı ses yine “do diyez”dir. Vurgulanan aynı ses olur ve herhangi bir eksen kayması yaşanmaz. Son ölçü “la-re-sol-do” dörtlü akoruna “appogiature” mi ile bağlanır. Baştaki inici dörtlüye karşın çıkıcı Hicaz diziyle son bulur.



Şekil: 11 (72-75. Ölçüler)

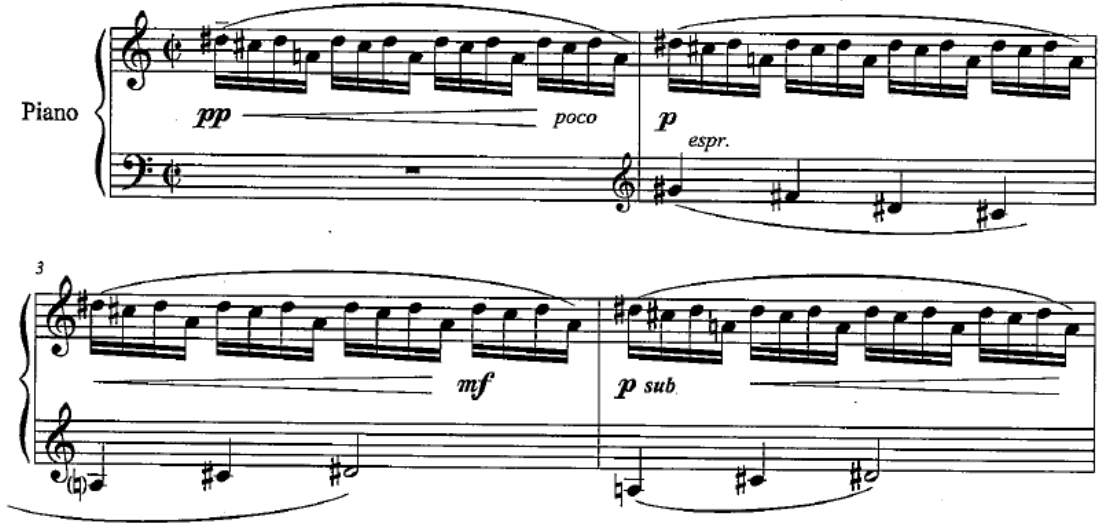
Parçada, üst partideki makamsal melodilere karşın eşlikteki kromatik inişler ve disonans armoni, atonal zıtlıklar oluşturur. Genel olarak inici hareketlerle Tasavvuf müziğine öykünen, dünyevi olandan uzaklaşan, gizemli ve karanlık bir atmosfer yaratılmıştır.

Parçada pedal tekniği çok önemlidir. Baslarda ve bazen orta partide uzayan seslerde yarım pedal kullanırken ezgiyi tane tane duyurmaya özen göstermelidir. Akorlarla oluşmuş hatlarda melodiye odaklanmak ve üst sesi iyi duyurmak gerekir. El pozisyonunu zorlamasına rağmen akorlar homojen duyulmalıdır. Legato için titiz bir duate (parmak numarası) kullanılmalıdır. İnici marş armonilerinin olduğu ölçülerde dinamikler iyi ayarlanmalıdır. Ölçü boyunca uzayan baslar ve değişken armoniler ezgiyi kapatmamalı, pedal daima iyi ayarlanmalıdır.

Referans alınan basımda, bu parça için 17. ve 56. ölçülerde, dinlenen kayıtlara göre bazı notalar farklılık göstermektedir.

NO: 3

A-B-A1 formundadır. Üst partide dört sestem oluşan bir’’ostinato’’ ile başlar. Sol elde majör pentaton bir kalıp içinde iki ölçülük fikir duyulduktan sonra küçük bir uzatma yapar ve kendini tekrarlayarak devam eder.



Şekil: 12 (1-4. Ölçüler)

Cümle tekrarları ve uzatmalar yapılmıştır. A bölümünün (1-22) cümle yapısını şu şekilde formüle edersek simetrik kurgudan kaçınıldığını söyleyebiliriz.

1. Cümle 5+4 2. Cümle 4+3

Bölme içinde ezgi ve eşlik transpozisyonlara uğrayarak devam eder. 18-21. Ölçülerde ostinato basa geçer ve üst partide 2'li aralıklarla tremololar “poco a poco crescendo” ile B'ye bağlantı yapar.

B bölümünde (23-34. ölçüler) pentaton ezgi akorlarla kurulur ve sağ ele geçer. İlk bölmenin tersine çıkıcı-inici hareketle gelir. Ostinato sol eldedir.



Şekil: 13 (23-24. Ölçüler)

A1 bölümüne gelindiğinde ezgi ve eşlik bir oktav pesten ve oktavlarıyla gelir. 45. Ölçüden itibaren final bölümü başlar. Sol elde oktavlarla desteklenen çıkıcı

figürler”crescendo”larla zirve yapar. “Fortissimo” bir akor yığını içinde ostinato figür son kez duyulur. Parça sürprizli bir şekilde iki”mp”akorla kadans yaparak biter.

Armonik açıdan bakıldığında ezgiyi majör pentaton kalıp görürüz. Örnekte “La bekar” alteredir.



Şekil: 14 (2-3. Ölçüler)



Şekil: 15 (11-12. Ölçülerde transpozisyonlar)



Şekil: 16 (15-16. Ölçülerde transpozisyonlar)

22. ölçüdeki B'ye bağlantıda blok B2 aralıkları görürüz.



Şekil: 17 (22.ölçü)

22-23. ölçülerdeki paralel dörtlü akorlarla armonizasyon örneği aşağıdaki gibidir.



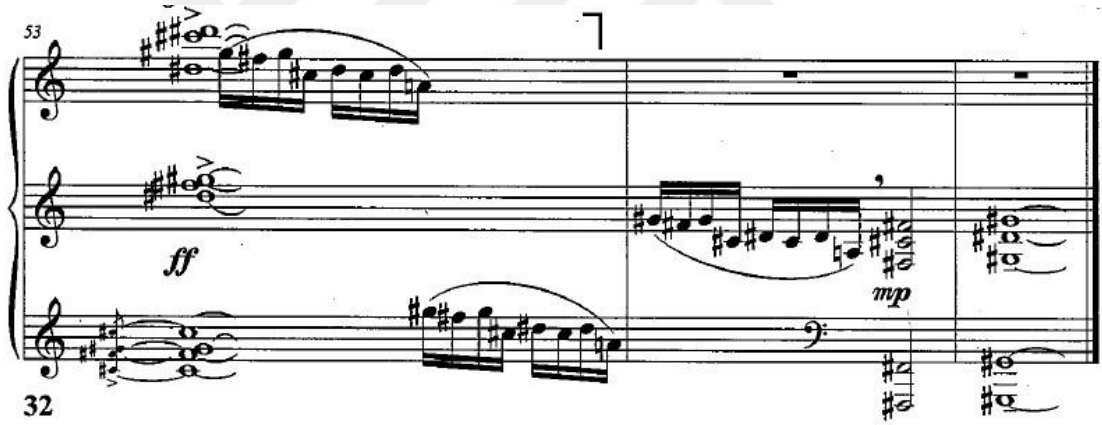
Şekil: 18 (22-23. Ölçüler)

5 oktav dahilinde yazılmış B2+K2 aralıklarına oluşmuş bitirişteki salkım akor:



Şekil: 19 (53. Ölçü)

Kadans akorları T5+T4 aralıklarla oluşmuştur.



Şekil: 20 (53-55. Ölçü)

Teknik olarak paralel yürüyen akorlar, pentatonizm ve ostinatoların kullanımı ayrıca yumuşak dinamikler, yankı efektleri parçayı Fransız empresyonist stile yaklaştırır. Parçanın girişi Debussy'nin "Children's Corner" süitinde "Snow is Dancing" bölümünü hatırlatır.

Dikkatli pedal kullanımı ve yumuşak tuşuyla renk farkları yaratmak izlenimci öğelerin belirlenmesi için gereklidir. Gelişme bölümünde sol elin oktavlarında iyi bir "legato" tekniği sağlanmalıdır. Tremoloların eşit çıkması ve diğer partiyle ritmik uyum göstermesi

önemlidir. B bölümünde sağ eldeki akorların aralık kurulumları hemen hemen aynı olmasına rağmen akıcılığı sağlamak için önce ezgiyi tek ses olarak öğrenmek gerekir.

Referans alınan basımda, bu parça için 3. ölçüdeki bazı notalar dinlenen kayıtlara göre farklılık göstermektedir.

NO: 4

Makamsal bir motifin çeşitlendirilmesi ve çok seslendirilmesi esasına dayanan bu bölümde stilizasyon fazla tercih edilmemiştir. İlk üç parçaya kıyasla oldukça hareketli ve hızlıdır.

Üç bölmeli şarkı olarak ele aldığımızda $a(4)+b(4)+c(4) = 12$ şeklinde bir periyod oluştuğunu görürüz.

Allegro (♩ = 144)

Ped.

mf

p

cresc.

6

f ben marc.

p sub.

11

f

p

mp

Şekil: 21 (3-14. Ölçüler)

Motif kendini tekrar eder ve geliştirir. Periyodun sonunda “mi” de karar verir. İki ölçü bağlantıdan sonra b1 ve c1 diyebileceğimiz bir uzatma yapar ve bu kez “si” de karar verir. B bölümü a+b+c olmak üzere 4+4+4 şeklinde kuruludur. Sol elde daha kısa ve keskin motifler vardır.

Köprü olan 37-42. ölçülerden sonra A1 bölümü küçük ezgisel farklarla a (4) +b (4) şeklinde başlar, 53. ölçüde Koda’ya bağlanır. Transpozelerle çıkıcı ilerler ve tremololarla desteklenir. Crescendo’nun yarattığı enerjiyle sona erer.

Parçada makamsallık öne çıkar, “la nkriz “kalıbı içinde seyrederek.



Şekil: 22 (3-6. Ölçüler)

Akorlar ağırlıklı olarak T4 ve +4 aralıklarıyla oluşur. Eşliklerde oktavlar ve 2’li aralıklar kullanılır.



Şekil: 23 (16-19. Ölçüler, sol el)

Parçada görece soyutlanmış olarak B bölümünde bulunan ses yığını halindeki 2’li aralıklar aksin duygusundan uzaklaştırır.



Şekil: 24 (33-36. Ölçüler)

Koda'da 2'li aralıkların yarattığı disonans armoni ve nıkız 5'lilerin transpozeleri duyulur. Son akorda "Mi" karar sesidir ancak disonans armoniyle gizlenmiştir. Ritmik motif çıkıcı hareketle yükselerek ve kendini tekrarlayarak final yapar.

Makamsallığın belirgin biçimde görüldüğü, Geleneksel Türk Müziğinde bir oyun havası çeşidi olarak "longa" türünde yazılmış bir bölümdür. Süre olarak eserin en kısa parçasıdır.

Diğer parçalarla kıyasladığımızda teknik olarak daha rahat olduğunu görürüz. Sağ elde ezginin akıcı, kıvrak ve parlak çalınması gerekir. Uzun triller ve tremololar dinamizm ister. Genel olarak icra "brillant"(parlak) olmalıdır. 41-42. Ölçülerde kısa sürede verilmesi gereken büyük bir gürlük farkı vardır. İcracı akorları sıkıştırmadan bilekten serbest düşüşlerle "mf" den "fff" nüansa erişebilmelidir. Figürlerin aniden çapraz yer değiştirmelerine karşı tetikte olunmalı, senkron bozulmamalıdır.

NO: 5

Üç bölme olarak incelediğimizde A ve A1, pentaton bir dizinin geleneksel Türk ritim kalıplarıyla işlenmesi üzerine kurulu ve oldukça hareketli bir yapıdadır. Ölçüler sık sık değişirken motiftaki aksanlar da değişkenlik gösterir. Herhangi bir tonal eksene bağlı kalmaksızın cümle yapısından uzak, motiflerin sürekli devinimiyle oluşan bir periyoddur. Üst parti sol eldeki tartımı ve aksanları aynen taklit ederken perküsv bir saz gibi eşlik eder.



Şekil: 25 (13-16. Ölçüler, değişkenlik ve akorlarla takip eden eşlik)

29-34. ölçüde köprü, ilk bölmedeki arayıştan sonra varılan tonal merkez etkisi verir.



Şekil: 26 (29-30. Ölçüler, la'da kalış)

B bölümü, öncül (35-38) + soncul (39-42) olmak üzere bir tema oluşturur. 43. ölçüyle başlayan köprüde 47-48'de ritmik daralma, 49-56'da figürasyon değişikliği yapılmıştır. 57'de ikinci bir tema başlar ve 3+3+5 şeklinde bir periyod oluşturur.

Şekil: 27 (57-67. Ölçüler)

68-76. ölçüde sol elde gelmiş olan temanın sopranoda akorlarla zenginleştirildiğini görürüz. 77. ölçüden itibaren A bölümü aynen tekrar eder ve bitişte yine ton merkezine gelir. Armoni pedal ile uzamaya bırakılmıştır.

Armonik yönden incelediğimizde ilk kesitte üst partinin B7+K2 disonans bir akorla süregeldiğini görürüz.

Şekil: 28 (5-6. Ölçü)

Kullanılan tam pentaton kalıp: (re-mi-fa diyez-sol diyez-la diyez)



Şekil: 29 (29-30. ölçüler, sağ el, tam tonlarla oluşmuş akorlar)

B'nin ilk teması 4'lü ve 5'li aralıkların kombinasyonlarıyla oluşmuştur. Eşlikte artmış beşli akorlar vardır.



Şekil: 30 (31-32. Ölçüler)

Parça boyunca 2'li ve +5'lilerin kullanımlarını görürüz.



Şekil: 31 (48-50. Ölçüler)



Şekil: 32 (58-59. Ölçüler)

Pentaton motifin döngüsü son akora bağlanırken inici Kürdi 5’li olarak duyulur. “Diminuendo” yaparak pedal ile uzamaya bırakılır.



Şekil: 33 (93-94. Ölçüler)

A ve A1 bölmeleri sürekli devinim halinde ve oyun havası karakterindedir. Stravinsky ve Bartok’un kullandığı “ilkel müzik” unsurları ve piyanoya vurmali saz görevi veren stilleri ile karşılaştırılabilir.

Tempo “vivo” içinde piyanistin değişken ölçülere karşı hızlı refleks göstermesi gerekir. Vurgular tam bir zamansallık içinde belirtilmelidir. Alt partideki ezgisel hareketlere göre bütünlük yakalanmalıdır. Parlak ve tamperamanlı bir icra olmalıdır. Gelişme bölümünde akorların sıçrayışları için bilek ve önkol rahatlığı gereklidir. 39-44. ölçüler arasında sol eldeki inişleri iyi dinlemek ve sesleri ortaya çıkarmak önemlidir. Aynı giden ritimden sonra yine karma ölçülere döndüğünde senkoplara dikkat edilmelidir.

Referans alınan basımda, bu parça için 2. ölçüdeki bazı notalar dinlenen kayıtlara göre farklılık göstermektedir.

NO:6

No: 6 ve sonrası bu eserdeki daha büyük ölçekli yazılardır. Düşünceli, melankolik ve huzursuz bir etki taşıyan bu bölüm, karma bir stile sahiptir. Üç bölmeli şarkı formundadır. 1-16. Ölçüler arasını kapsayan A bölümü, bir fikrin çeşitlendirilmesi üzerine kuruludur. Aşağıdaki örnekte fikir, benzetmeleri ve bağlantılar 1-8. ölçüler arasında bulunmaktadır. Örneğin 4 ve 5. ölçüde daralmalar, 7. ölçüde ritmik değişim söz konusudur.

Maestoso e pensoso (♩ = 54)

Şekil: 34 (1-8. Ölçüler)

Sol eldeki bas ostinatoda kullanılan seslerin her biri sırayla vurgulanarak vuruşların kaydırılmasıyla bir döngü elde edilmiştir. Aynı bölme içinde “poco trattenuto” ile geçiş

yapılmış ikinci bir kesit gibi düşünebileceğimiz 13-16. Ölçülerdeki bas partisinde, dörtlüklerle durağan giden aynı ses malzemesi sekizliklerle işlenerek ritmik hareketlilik kazanmıştır.

17-34. ölçüler arasındaki B bölümünde 17-18 öncül (a)+ 19-20 soncul (b) olmak üzere bir periyoddur. 21-22. ölçüler bu periyoddaki elementlerle oluşmuş yeni bir cümle, 23-26 ise bu cümlenin daha geliştirilmiş halidir. Sol elde başlamış olan ezgi bu ölçülerde sağ ele geçmiş, daha dramatik ve ifadeli şekilde parçanın yüksek noktası olmuştur. 27-29 ilk periyoda bağlantıdır. 30-32. Ölçülerde yeniden basta duyulan ezgide uzatmalar yapılmış, öncül soncul cümleler arasındaki paralellik bozulmuştur. 35-45'te A bölümü'ne dönüş ve 46-49'da koda ile son bulur.

A ve A1 bölmelerinde eşlik partisinde üç notadan oluşan bas ostinato, akorların içinde, tekdüze bir ritimle, saplantılı ve durağan bir şekilde ilerler. "Tenuto" işareti ve çarpma akorlarla her bir nota sırayla öne çıkarılır. 2'li ve 4'lü aralıklarla kurulu disonans bir armoni vardır. Eşlik partisinde çarpma akorlarda K2'li + T4'lü + A4'lü olan aralık dizimi değişmez.



Şekil: 35 (1-2. Ölçüler, sol el)

Ezgi, seslerin çevrimiyle elde edilen 2'li ve 7'li disonanslarla, özellikle bağlantı noktalarındaki yoğun kromatizm ve bazen seslere eklenen +4 aralıklarla atonal bir hat çizer.



Şekil: 36 (2-3. Ölçüler, sağ el)

Alt partide olduğu gibi ezgi de de ısrarlı ve saplantılı ses tekrarlarına rastlarız.



Şekil: 37 (10-11. Ölçüler, sağ el)

İlk bölmede eşlikteki ritim değişikliği ile ostinato, akorun içine oktavlarıyla gizlenir.



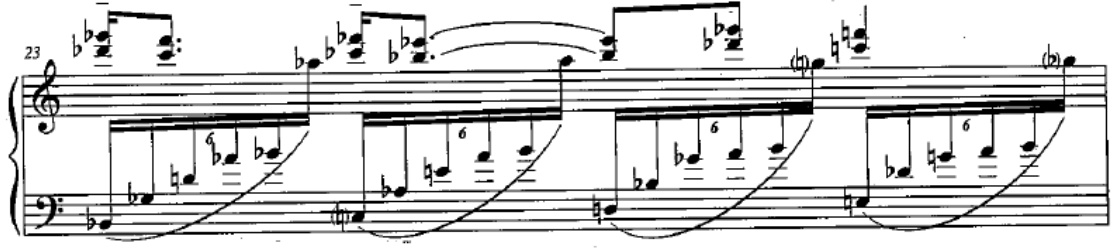
Şekil: 38 (13-14. Ölçüler)

İkinci bölmede dokusal farklılık göze çarpar. M2 ve m2 aralıklarla kurulu arpejler altılamalarla gelir. "Espressivo" çalışın belirtildiği bu bölümde cümle kurgusu vardır ve sol diyez de kalışlar tespit edilir. Dolayısıyla görece olarak bir merkez hissi verir.



Şekil: 39 (17-18. Ölçüler)

23. ölçüyle birlikte melodi T4 aralığıyla işlenmiştir. Arpejler üç oktavlık geniş ses aralığında önce çıkıcı sonra düzensiz hareket eder.



Şekil: 40 (23. Ölçü)

Köprü kesitinde üst partide akorlu ezgide sadeleşmiş 7'li akor çevrimleri parçanın genel karakterindeki noktali ritmin genleşmiş haliyle gelir. Alt partideki arpejlerde ise serializme yakın bir yazı vardır.



Şekil: 41 (27. Ölçü)

Koda, la bemol pedalı üzerinde ilerledikten sonra kromatik hareketlerle finale bağlar. Son ölçünün disonans akoru pedal ile uzamaya bırakılır. Parçada B bölmesindeki sol diyez kararlı kalıpların kullanımı dışında tonal veya modal yapıya rastlanmaz. Aynı zamanda 12 ton yazısına çok yaklaşmış olmasıyla eserin en soyut bölümü kabul edilebilir. “Maestoso e pensoso” başlığı ile oturaklı, görkemli ancak kaygılı ve huzursuz bir ifade icra için belirtilmiştir. Szymanowsky'nin eserlerini anımsatan bir bunalım ve Rus empresyonizmi sezilir. Örneğin “Metopes” no.2 bir solo piyano parçası olarak bu bölümle benzerlik gösterir.

Ağır tempolu bu parçada, dört ses akorlu çarpmalarda önden hazırlık yapılarak üst partiyle sekronize gitmek gereklidir. Aynı zamanda çarpmalardaki seslerin pedal içine alınarak iyi işlenmesi ve armoninin duyurulması önemlidir. B bölmesindeki eşlik partisi iki ele paylaştırılırken entonasyona dikkat edilmelidir. Alt partideki ezgi ile balansın sağlanması için yine pedal kullanımı iyi dinleyerek yapılmalıdır. 23-29. Ölçüler arasında geniş aralıklarla gelen altılamaların akıcı duyulması için duate seçimi iyi yapılmalıdır.

Denge kaybı ve zamansallıkla ilgili sorun yaşanmaması için çabuklukla değişmesi gereken elin farklı pozisyonlarına alışmak gerekir.

NO: 7

3 sesli bir fügürdür. Klasik füg kurallarının uygulanmasının yanı sıra makamsal unsurların işlendiği bir bölümdür. Ölçüler numaraları ve şema ile ifadesi aşağıdaki gibidir:

I. Bölme: Sergi (1-13)

(1-2) Tema (3-4) Cevap ve karşı tema (5-6) Ara müziği (7-8) Cevap (9-10) Ara müziği

II. Bölme: Gelişme (11-49)

Sopranoda karşı tema (11-13), alto (14), karşı tema kısa marşlar halinde (23-25), Tema ters çevrilmiş olarak (26-27), sopranoda tema fa diyez (28-29), sopranoda tema La (32-33) sopranoda ters çevrilmiş (37-38), karşı tema kısa marşlarla (41-42), bas re'den oktavıyla birlikte (43-44), temada daralmalar ve sıkışmalar (45-49)

III. Bölme: Sonuç (50-61) Stretto ve Coda

SERĞİ

S	Cevap		
A	Tema	Karşı Tema(Kontrtema)	Ara
B			Müziği
			Tema
			Müziği

GELİŞME (11-31)

S	Karşı Tema	Tema(si'den)	Tema(fa diyez'den)
A		Tema(mi'den)	Karşı Tema
B			Tema(çevrilmiş)

GELİŞME (32-49)

S	Tema(la'dan)	Tema(çevrilmiş)	Tema(çevrilmiş)
A			STRETTO
B	Tema(çevrilmiş)	Karşı Tema	Tema(re'den) Tema(sol'den)

SONUÇ (50-61)

STRETTO			
S	Tema(çevrilmiş)		
A	Tema(çevrilmiş)		KODA
B	Tema(re'den)	Karşı Tema	

Tema, artık ve eksik aralıkların kombinasyonlarıyla kurulmuştur. Cevap tonal karşılık olarak dominanttan gelir. Karşı tema kromatik hareketlerle oluşmuştur.



Şekil: 42 (1-3. Ölçüler)

Artmış dörtlü, eksilmiş beşli hatlar ve kromatizm özellikle ara müziği kesitlerinde ve gelişme bölmesinde hakimdir. Kontrpuanda artmış beşli armonilere yer verilmiştir.



Şekil: 43 (12. Ölçü)

Bazen sesler 3'lü 6'lı konsonlara oturur, majör-minör akorlarla armonilenir.



Şekil: 44 (36-37. Ölçüler)

Karşı temada kısa marşlar yapılmıştır.



Şekil: 45 (41. Ölçü)

26. ölçüyle birlikte tema ters çevrilmiş haliyle de kullanılmıştır. 32. ölçüde temada genişleme, 45. ölçüden itibaren daraltmalar yapılmıştır.

32-33. ölçülerde temanın sonundaki modülasyon ara müziğe girişin bir kesitidir. Sol elde tema oktavlı seslerde aralıkların çevrimiyle melodik olarak deforme edilmiş ve ritmik olarak genişletilmiştir ritmik olarak genişletilmiştir.



Şekil: 46 (32-35. Ölçüler)

Strettonun başlangıcıyla sıkışma ve daralmalar görülür.



Şekil: 47 (46. ölçü)

Koda'da geleneksel olarak tonik ve dominant pedalında uzamalar görülür. Tüm partilerde konsonans akorların paralel ilerleyişiyle son bulur.

Şekil: 48 (59-61.ölçüler, koda)

Hicaz dizi kalıbının kullanımına rağmen kromatizm ve disonans aralıklarla makamın seyrinin ve ekseninin değişmesi, bestecinin kullandığı “amodal” kavramıyla tanımlanabilir. Piyano müziği dışında, örneğin 1. Yaylı Sazlar Dörtlüsü'nde de yine

polifonik tarzdaki üçüncü bölümde kullanılan modun yönü değiştirilerek amodal yapı amaçlanmıştır.

Bazı bölümleri polifonik tarzda yazılmış, atonal müziğin iyi bir örneği olan Hindemith'in "Ludus Tonalis" eserinin tarafından incelenmesi, piyanistin dikkat ve reflekslerinin geliştireceği gibi atonal eserlere karşı da birikim ve tecrübesini artıracaktır.

NO: 8

Bir anafikrin işlendiği, ikinci bölmesi uzun tutulmuş bir üç bölmeli yapıdır. Kesitleri formüle edersek:

A: 1-3 öncül (a) + 4-6 soncul (b) olarak bir periyoddur ve parça boyunca kullanılan temadır.

B: 7-9 (a) + 10-12 (b) Aynı tema sol eldedir.

13-16 (a1) + 17-21 (b1) Tema akorlar halinde üst partidedir.

22-25 (a2) + 26-29 (b2) Farklı modda alt partidedir.

A1: 30-32 (a) + 33-35 (b)

Tema, küçük bir motife ilaveler yapılarak oluşmuş iki cümlecikten ibarettir. İlk bölmede inici karakterdeki ezgi, Segah makamında ve "re" kararlıdır. Eşlik partisinde tekdüze kurgulanmış "triole"lerin süregelen tekrarı durağan ezgiyi sürükleyici hale getirir. Peşpeşe inici 4'lü aralıklar ve kromatizmin oluşturduğu bir armoni izlenir.



Şekil: 49 (1. Ölçü)

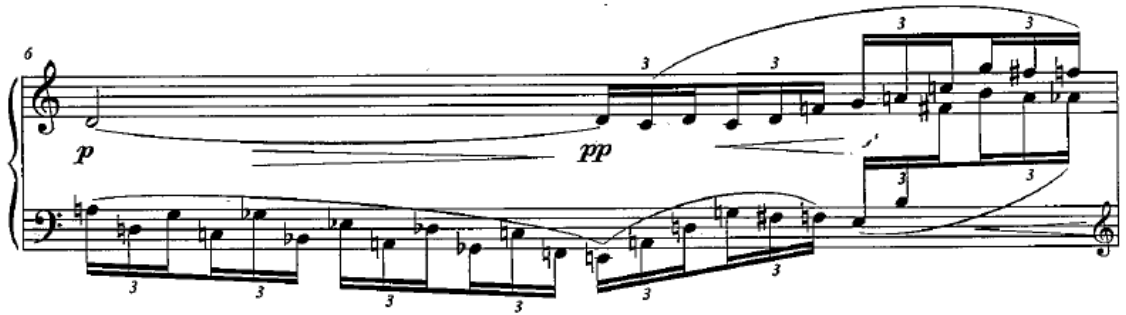
İkinci bölmede ezgideki ritmik kurgu değişmez ancak ezgide karar ses “re diyez” olur. 13-21. ölçüler, temanın akorlarla işlenip genişletildiği, akor ve üçlemelerin daha geniş ses aralığında kullanımıyla müziğin en yüksek ve dramatik kısmıdır. Karma akor yapılarıyla melodi oluşturulurken eşlik partisinde üçlemeler inici çıkıcı hareketlerle serial yazıya yakın bir tarz kullanılır.



The image shows a musical score for measures 13 and 14. The score is written for piano and features complex chord structures and triplets. The dynamics are marked as *piu f* and *f*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is presented in two systems, one for measure 13 and one for measure 14. The piano part consists of a series of chords and triplets, while the right hand part features a melodic line with triplets and complex chordal textures. The score is marked with a 'Wind Window' watermark.

Şekil: 50 (13-14. Ölçüler, B'den bir kesit)

Bağlantılarda yine serial yazıya rastlanır. Girişte sakin ilerleyen triole eşlik, gelişme bölümünde daha özgür ve karmaşık bir hal alır.



The image shows a musical score for measure 6. The score is written for piano and features complex chord structures and triplets. The dynamics are marked as *p* and *pp*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is presented in two systems, one for the piano part and one for the right hand part. The piano part consists of a series of chords and triplets, while the right hand part features a melodic line with triplets and complex chordal textures.

Şekil: 51 (6.ölçü)

B bölmesi son periyoda cümle sol elde, cevabı daha kısa olmak üzere asimetric kurgulanmıştır. La majör başlar ancak “si” sesinde durak yapar. Tamamlayan cümle

alterasyonlarla “si” sesinden Kürdî etkisiyle biter .

22

p

molto espressivo

mf

24

p

26

mf

dim.

Wind
Windo

Şekil: 52 (22-27.ölçüler)

A1, ilk bölümü aynen tekrarlar ve bitiş ölçüsü yine inici üçlemelerle “re”de biter. Karara giderken yeden sesin tercih edilmemesi, duyumu “re” Frigyen diziye de yaklaştırır.

34

pp

Şekil: 53 (34-35. Ölçüler)

Parça Fransız empresyonist müziğini, özellikle 22-29. Ölçülerde sağ eldeki yumuşak ve hafif doku Ravel'in sol majör piyano konçertosunun 2. bölümünü çağrıştırır. İnci hatların yarattığı mistik atmosfer de yine izlenimci unsurların bir parçasıdır.

Parçada ezgi, tam ve kesin bir eşitlik içinde üçlemeli eşlikle homojen, dengeli gelmelidir. Nüans ve tempo değişiklikleri her parçada olduğu gibi burda da formun ortaya çıkması adına önemlidir. Legato, artikülasyonu bozmadan hem el hem pedal ile sağlanmalıdır. Özellikle 8-21. Ölçüler arasındaki üçlemeler herhangi bir tondan bağımsız ilerlediği ve geniş aralıklarla oluştuğu için piyanistin atonal müziğe karşı birikimli ve tecrübeli olması gerekir.

NO: 9

Eserin en uzun parçası olma özelliğine sahiptir. Ritmik yapı itibariyle “cenaze marşı” karakterindedir. Üç bölmeli şarkı formundadır. A bölümü iki farklı temadan oluşur. 1-4 öncül 5-8 soncul olmak üzere bir periyoddur. Cümleler motiflerin tekrarlarıyla kurulmuştur.

9-10 ölçüler, ısrarlı onaltılık akorlarla vurgulanan ritmik sıkışmalardan oluşur ve ikinci temaya bağlanır. İkinci tema aynı fikirden doğan iki ayrı cümlecikten oluşmuştur. 13. Ölçüde aynı ritmik sıkışma, iki cümlecğin arasında bir bağ kurar. 17-30. Ölçüler arası aynı tartımların kullanıldığı uzun bir köprüdür. B bölümü yazı ve karakter olarak farklılık göstermektedir. Kendi içinde a (31-36) + b (37-39) + c (42-44) olarak üç periyod halinde gösterilebilir. 31-36. Ölçüler arasında uzama yapmış, asimetri oluşturan iki kısa cümlecikten oluşan yeni bir fikirdir. 37-39, bu içeriğin akorlarla ve uzatmalarla geliştirilmesidir. 40-41'de bağlantıda soyutlamalar yapılmış, müzikal doku değişmiştir. 42-44'de aynı fikir genişletilerek daha dramatik işlenmiştir. 45-47. Ölçüler, “b” nin transpoze halde tekrarıdır. 49-50 bağlantının transpoze halidir. Küçük değişikliklerle A1'e bağlar. 72-78 koda, do diyez pedalındadır.

Zengin ve karma bir armonizasyon kullanılmıştır. 3-4. Ölçülere baktığımızda sağ elde 4'lü aralıklarla oluşan akorlar, bunların çevrimleri; sol elde açık pozisyonda yazılmış kromatik inen akorlar vardır.



Şekil: 54 (1-4.ölçüler)

İlk periyod simetrik iki cümleden ibarettir ve do diyez eksenli başladığı gibi aynı tonda biter. İkinci temada ve bağlantılarda gelen 4'lü, 7'li, 9'lu disonans ve konsonans akorlar dramatik bir etki yaratırken, başlıktaki “appassionato e mesto” terimi özellikle bu kesitlerde ifadesini bulur. Bu cümle, mi bemol üzerine majör pentotonik bir diziyile oluşmuştur. (mi bemol-fa-la bemol-si bemol-do)



Şekil: 55 (11-12. Ölçüler)



Şekil: 56 (13.Ölçü)

Köprü bölmesinde +5 ve bazen paralel giden M5' li akorlar, 4'lü ve 2'li aralıkların yığılmasıyla oluşmuş salkım akorların arasında inici-çıkıcı hareket eder.



Şekil: 57 (17-18. Ölçüler)

Bazen sağ ve sol el seslerini birleştirdiğimizde “cluster” akorların ortaya çıktığını görürüz.



Şekil: 58 (24. Ölçü)

28. ölçüde oktavlı gelen çarpmalar vurgulanmış, sağ elde melodik figürler akorların içine gizlenmiştir.



Şekil: 59 (28. Ölçü)

B bölümünde modal yazı kullanılmıştır. Üst partide re diyez Frigyen bir ezgiye alt partide üçlemelerden oluşmuş serbest bir hat eşlik eder.



Şekil: 60 (31-32. Ölçüler)

İkinci cümleye (b) anarmonik modülasyonla bağlantı kurulur ve yeni cümle mi bemol Frigyen modda ilerler. Tema, dörtlüler ağırlıkta olmak üzere 6'lı ve 7'li akorlarla işlenmiştir. Eşlik, vals benzeri bir figürasyonla çift bas ve akorlar şeklinde değişmiştir. İkilemeye karşı üçleme hareket aynı kalır.



Şekil: 61 (37. Ölçü)

Sol elde ikinci ve üçüncü vuruşlardaki akor dizimi değişkenlik göstermez. Dokuzluların ikililere çözümleri olarak aralarında bir appogiature-karar ilişkisi vardır. 40-41. ölçülerdeki köprüde, süregelen modal yazı daha soyut bir hale gelir. Disonans akorlarla üçlemeler genişletilmiş buna karşın alt partide altılamalara geçilerek ritim daha girift bir hale gelmiştir.



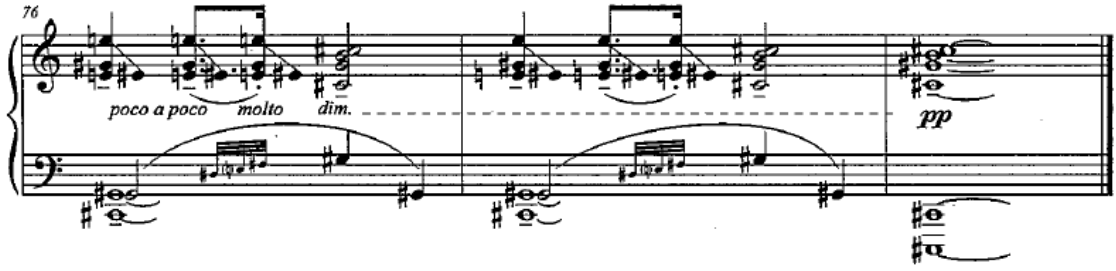
Şekil: 62 (40. Ölçü)

45-46. ölçüler itibariyle temanın işlenişinde alt ve üst partide sekiz sesli akorların neredeyse birbirini tamamlayarak bir salkım akor oluşturduğunu görürüz.



Şekil: 63 (46. Ölçü)

Kodayı oluşturan son yedi ölçü do diyez pedalındadır ve parçanın do diyez ekseninde bir bütünlüğü olduğu sonucunu verir. Ancak tonaliteden uzak kalınmış olup majör-minör bir kalıp söz konusu değildir. Özellikle son ölçülerdeki mi diyez-mi bekar 2'li aralıkla bu tonal karışıklık bilinçli yaratılmıştır.



Şekil: 64 (76-79. Ölçüler)

A ve A1 deki “appassionato” karakter bize Rachmaninov’un post romantik müziğini hatırlatır. Ayrıca Chopin’in op. 35 no.2 si bemol minör piyano sonatının “Cenaze Marşı” olarak bilinen ikinci bölümüne bir gönderme yapar. Özellikle orta bölmedeki tonal ve dokusal zıtlıkların benzerliği çok belirgindir. Kendinden sonraki post modern ve izlenimci akımlara yön vermesi açısından Chopin etkisini, yaklaşık yüz yıl yazılmış bu tarz büyük ölçekli piyano yapıtlarında da görmek şaşırtıcı değildir. Bağlantı kesitlerinde ise Scriabin’de gördüğümüz karmaşık ritmik ve melodik yapıya benzer soyut ve transandantal bir etki yaratılmıştır. Çoklu akor yapılarının kullanımında ise Bartok’la aynılık taşır.

Teknik olarak, sol elde çarpma olarak gelen oktavlar çalım yönünden ritmik yapıyı zorlaştırdığından eşitlik ve denge iyi kurulmalıdır. Özellikle 5-6 ve 56-57. Ölçülerde noktalı ritimlerle birlikte kullanılmaları geniş aralıklı atlamalarda seri olmayı gerektirir. 10, 13, 61 ve 64. Ölçülerde olduğu gibi peşpeşe gelen vurgulu akorlarda kol ve omuz tekniği devreye girer. 31-39 ve 43-48. Ölçüler ifadeli ve şarkı söylercesine (cantabile) yorumlanmalıdır. 40-42 ve 49-51. Ölçülerde daha yumuşak bir tuşe ve sol pedal desteğiyle bu bağlantı yerlerindeki zıtlıklar, muğlak ve gizemli bir ifadeyle çalınmalıdır.

NO: 10

4 sesli füg olarak tasarlanmış bu parçanın form şeması aşağıdaki gibidir:

1) SERGİ (1-24)

S				Cevap	
A			Tema	Karşı Tema	Ara Müziği
T		Cevap		Karşı Tema	
B	Tema		Karşı Tema		

2) GELİŞME (25-54)

S	2. Karşı Tema			Tema		2. Karşı Tema	
A			Tema			2. Karşı Tema	
T					2. Karşı Tema		Tema
B	Tema		2. Karşı tema				Tema

(55-80)

S	Tema			
A		Ara Müziği		Ara Müziği
T				
B	2. Karşı Tema		Tema	

(81-111)

S		2. Karşı Tema	Tema	Ara	ARA KESİT
A				Müziği	(Bir fikrin polifonik seslendirilişi)
T					
B	Tema	Tema	2. Karşı Tema		

3) SONUÇ (112-135)

	STRETTO		CODA	
Tema 112'de Re'den	Tema 116'da Sol'den	Tema 121'de La'dan	1. Kesit Re pedalı (126-130)	2. Kesit Sol pedalı (131-135)

Her cümlede farklı tonlardan başlayarak Zirgüleli Hicaz dizi kalıbı kullanılmıştır. 6 ölçümlük temayı iki kısa cümlecik olarak ele alırsak 2. cümleciğin başı dahil olmak üzere ‘sol’ zirgüleli hicaz dizisinden oluştuğunu görürüz. 2. cümleciğin sonundaki ‘la bekar’ bir modülasyon hazırlar ve eksenini değiştirir. Aynı anda ‘reel cevap’ kuralı olarak ‘sol’de başlayan temanın dominantından tenor partisi girer.



Şekil: 65 (1-6. Ölçüler)

Sergi sonunda ara müziğinin bitişi anarmonik modülasyonla Do diyez majör'e çözülür.
Basta tema sopranoda 2. Karşı tema başlar.



Şekil: 66 (24-25. Ölçüler)

Karşı tema ve ara müziklerde de makam dizisi içinde ilerleyen ezgilerde altere seslerle
eksen duygusu kaybolur.



Şekil: 67 (38-40. Ölçüler)

Genel olarak disonans duyuma rağmen gelişme bölümünde konsonans armonilere de
rastlanır.



Şekil: 68 (42-44.ölçüler)

Bazı kesitlerde partiler arasında kısa marşlar yine 3'lü ve 6'lı konsonlara oturur.



Şekil: 69 (65-68. Ölçüler)

Gelişme bölümünün ortasında füğden bağımsız yeni bir kesit karşımıza çıkar. Yazı kontrapuntaldır ancak füğ formunda değildir. Kısa bir motiften ibaret yeni bir fikir doğar. Transpozelerle ilerleyen bu kısa fikir arada bağlantılar yapılarak kendini tekrar eder.



Şekil: 70 (83-86. Ölçüler)

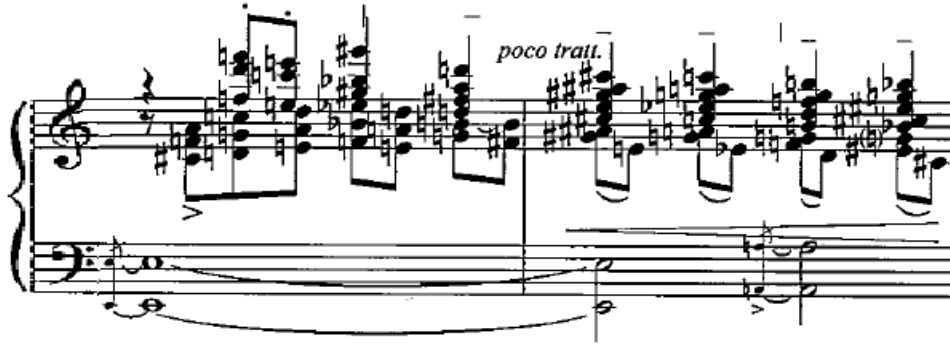
Ağırlıklı olarak sesler konsonans aralıklar ve majör-minör akorlar üzerine kuruludur. Dolayısıyla tonal duygu hissedilir ve makamsallığın dışındadır. Kesitin sonunda motifin

ritmik kalıbı uzatılır ve ‘do diyez’ tonunda bir yarım kadans yapar. Yeniden tema ve 2. Karşı tema duyulur.



Şekil: 71 (99-101.ölçüler)

Sonuç bölümünde ‘stretto’, temanın soprano partisinde kısaltılması ve peşpeşe transpozelerinden oluşur. Basta temanın genişlemesi söz konusudur ve 12 ölçüye yayılmıştır. Orta partilerde 3’lü 6’lı akorların paralele yürüyüşü bu kesitte homofonik armoniyi oluşturur. Kodaya bağlanırken akorlar daha karma bir yapıya döner.



Şekil: 72 (124-125. Ölçüler)

Koda, önce ‘re’pedalı üzerinde ünison ve 6’lı aralıklarla başlar, 6’lı akorlarla devam eder. ‘Sol’pedalı üzerinde dört oktav içinde üç partiye yazılmış sekiz sesli ‘ff’ akorlar eserin finalinde gerilimi yüksek seviyeye ulaştırır. Parça, geleneği anımsatırcasına majör akorla biter.

SONUÇ

Çağımız gereği modernitenin hayatımıza işlemiş olması ile daha ilerici sanat yapıtlarına –sınırlı sayıda bir kitle olsa da- ilginin arttığını söyleyebiliriz. Tamamen bir “avant-garde” olmamasına rağmen Akses, modernizme cesurca yaklaşmış, soyutlamalarında dinleyiciyi yorma ihtimalini fazla göz önünde bulundurmamıştır. Yerel mirası terketmez ancak stilizasyonları ve soyutlamalarıyla kültürel motifleri işlemesindeki sanatsallık kendine özgüdür. Zamanının en radikal atılımı olan 12 ton müziğinin olanaklarından yararlanması, aleatorik tekniği kullanması, kendi kavramı olan amodalite ve verdiği özgün yapıtları Akses’in yenilikçi ve buluşçu kimliğinin kanıtıdır. Detaycı ve derinlik arayışında biri olarak eserlerinin icrası ve dinlemesi zor, karmaşık olduğunun bilincindedir.

“10 Piyano Parçası” bağlamında post romantik, izlenimci ve modern üslubu birbirine harmanlandığı bir tarzı olduğu ortaya konulmuştur. Hem Batı hem Türk Müziğinin geleneksel kalıplarını kullanması yönünden neo-klasik bir üslup gözlenir. Teknik olarak kromatizm, amodalite, makamsallık ve ağırlıklı olarak 4’lü armoni sistemi kullanılmıştır. 1. ve 9. Parçalarda olduğu gibi geniş oktavlarla ses yoğunluğu artırılarak orkestral etkiler elde edilmiştir. Ayrıca yapısal yönden geç romantik üslupla inşa edildiği görülür. 2. Parçada makamsallıkla yaratılan tasavvufi karakter, 6. Parçadaki mistik unsurlar. 3. Ve 8. Parçalardaki modern Fransız üslubu müzikteki empresyonizmi belirgin kılar. İzlenimci yönünde hem Rus hem Fransız etkisi vardır. 7. ve 10. Parçada makamsal bir temanın yönünü ve durak notasını değiştirerek moddan sapmış ve karakteristik çizgisi olan amodal yazıyı kullanmıştır. Aynı zamanda füg türündeki bu parçalardaki ve 6. Parçadaki kesitlerdeki ileri kromatizmle, 12 ton sistemine yaklaşan bir atonal yazı görülmüştür. Ayrıca tüm parçalarda ritmik kurgunun ve cümle yapısının asimetrik olduğu gözlemlenir.

Akses, aynı zamanda kendi kuşağına kıyasla atonaliteye en çok yaklaşmış bestecidir. Yaşadığı yılların müzik dünyasında olduğu gibi kendisinde de üslup çoğulculuğu görülür. Kontrpuanı yazısını ustaca kullanmış, sağlam ve ciddi eğitiminin bir sonucu olarak füg

formunu pek çok eserinde kullanmıştır. Ancak fügen klasik kalıplarından soyutlamış ve makamsal temalar kurmuştur. Makamlara soyut bir anlayışla yaklaşmış, modaliteyi kalıplarından uzaklaştırmıştır. Atonalitenin prensibi olan tek tonun egemenliğinin yıkılması gibi tek bir modun hâkimiyetinden de çıkarak temalarını oluşturmuştur.

Önemli sanat kurumlarındaki idari görevleri, yurtdışı kültür elçilikleri, hocalığı ve çalışmalarıyla, sanata ve ülkesine kendini adanmış Necil Kazım Akses, Cumhuriyet Dönemi aydınının bir temsilidir. Kendi deyimiyle “ülkü birliği” yaptığı diğer Türk Beşleri içinde ayrı bir öneme sahip olan Akses’in tüm yönleriyle tanınması, ulusal değerinin anlaşılması ve müziğinin dinleyiciye ulaşması önemlidir. Dolayısıyla, değerli sanatçımızın yapıtlarına akademik anlamda daha çok değinilmesi ve inceleme-araştırmaların artırılmasıyla Akses müziğinin ulusumuzca ve uluslararası düzeyde daha iyi anlaşılacağını umuyorum.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Boran, İ. Yıldız Şenürkmez, K. (2018). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Pamir, L. (1989) *Müzikte Geniş Soluklar* İstanbul: Ada Yayınları

Pamir, L. (1996) *Müzik ve Edebiyat* İstanbul: Varlık Yayınları

Feridunoğlu, Z.L. (2005) *İz Bırakan Besteciler* İstanbul: İnkılap Yayınları

Hodeir, A. (2003) *Müzikte Türler ve Biçimler* İstanbul: Pan yayınları

İlyasoğlu, E. (1989) *Yirmibeş Türk Bestecisi* İstanbul: Pan Yayıncılık

İlyasoğlu, E. (1998) *Necil Kazım Akses Minyatürden Destana Bir Yolculuk* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

Başımeşler, N. (1993) *Necil Kazım Akses'e Armağan* Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

Kolçak, O. (2006) *Necil Kazım Akses* İstanbul: Kastaş Yayınevi

Cangal, N. (2004) *Müzik Formları* Ankara: Arkadaş Yayınevi

Mimaroğlu, İ. (1999) *Müzik Tarihi* İstanbul: Varlık Yayınları

Say, A. (1995) *Müzik Tarihi* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Sachs, C. (1965) *Kısa Dünya Musikisi Tarihi* İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları

Serisi

Tezler

Yılmaz, S. (2018) *Alexander Scriabin'in op.8 Etütlerinin İncelenmesi* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne, Türkiye

Acar, M. C. (2021) *Cumhuriyet Dönemi Klasik Batı Müziği ve Necil Kazım Akses'in Viyola Eserlerinin Form Açısından İncelenmesi* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne, Türkiye

Dolgun, A. (2008) *Necil Kazım Akses'in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi* Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Ana sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, Türkiye

Bıçaklar, H. (2020) Alman Milliyetçiliğinin Richard Wagner'in Müziğine Etkisi ve 'Der Ring des Nibelungen Operası'nın İncelenmesi Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı Performans Tezli Yüksek Lisans Programı Yüksek Lisans Tezi Ankara, Türkiye

Makaleler

Aybulus, Ş. (2019) *Necil Kazım Akses'in Besteci ve Eğitimci Kimliği ile 1. ve 4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Üzerine İnceleme*. Balkan Müzik ve Sanat Dergisi, 1(2), 63-76.

Sözlükler

Aktüze, İ. (2003) *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü* İstanbul: Pan Yayıncılık

Notalar

Müzik Eğitimi Yayınları (2011) *Minyatürler ve On Piyano Parçası Necil Kazım Akses*, Ankara, 2011



EKLER

- I -

Necil Kazım Akses
(1908 - 1999)

Grave $\text{♩} = 52$

The musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 1-2) is marked 'Grave' with a tempo of $\text{♩} = 52$. It features a complex texture with many accidentals and dynamic markings of *f*. The second system (measures 3-4) continues the dense texture with *f* dynamics. The third system (measures 5-6) includes dynamic markings of *cresc.*, *poco a poco*, and *ff*. The score is written for piano with a complex, dense texture, featuring many accidentals and dynamic markings.

7

ff

This system contains measures 7 and 8. The music is written for piano in a grand staff. The right hand features a complex texture of chords and arpeggios, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed above the right-hand staff.

9

piu f *decresc.* *f*

This system contains measures 9 through 12. The right-hand part begins with a dynamic marking of *piu f* (pianissimo fortissimo) and includes a *decresc.* (decrescendo) hairpin leading to a *f* (forte) dynamic. The left hand continues with its accompaniment.

f *f*

This system contains measures 11 and 12. Both the right and left hands are marked with a dynamic of *f* (forte). The right hand continues with its intricate chordal texture.

13

ff sub. e *allarg.* *molto* *f*

This system contains measures 13 through 16. It begins with a dynamic of *ff sub. e* (fortissimo subito e) and includes a *allarg.* (allargando) hairpin leading to a *molto* dynamic. The right hand features a triplet of chords in measures 13 and 14, and another triplet in measure 15. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 15. A final *f* (forte) dynamic is marked at the end of the system.

- II -

Necil Kazım Akses
(1908-1999)

Moderato cantabile con espressione ♩ = 96

molto rubato *a tempo*

mf *mp* *p*

4

mf *f*

8

mf

12

p *mf* *cresc-* *-poco* *-a poco*

24

© Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara-2011

16

f poco cresc. - - - poco - - - a poco

Measures 16-18: Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *f*, *poco cresc.*, *poco*, and *a poco*.

19

f sempre molto espr.

Measures 19-22: Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *f* and *sempre molto espr.*

23

Measures 23-26: Treble and bass staves with piano accompaniment.

27

dim. *mp*

Measures 27-30: Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *dim.* and *mp*.

31

dim. *poco* *a* *poco* *p*

Measures 31-34: Treble and bass staves with piano accompaniment. Dynamics include *dim.*, *poco*, *a*, *poco*, and *p*.

35

mf

This system contains measures 35 through 38. The music is written for piano with a treble and bass clef. It features complex chordal textures and melodic lines. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

39

dim. *poco* *a poco*

This system contains measures 39 through 42. The music continues with similar textures. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) in measure 39, *poco* (poco ritardando) in measure 40, and *a poco* (poco crescendando) in measure 41.

43

p *mf* *cresc.*

This system contains measures 43 through 47. The music features a dynamic shift from *p* (piano) in measure 43 to *mf* (mezzo-forte) in measure 44, with a *cresc.* (crescendo) marking in measure 45.

48

f *cresc.* *ff*

This system contains measures 48 through 51. The music starts with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 48, followed by a *cresc.* (crescendo) in measure 49, and reaches *ff* (fortissimo) in measure 50.

52

26

This system contains measures 52 through 55. The music continues with complex textures. A page number '26' is printed at the bottom left of this system.

56

mf

Detailed description: This system contains measures 56 through 59. The music is written for piano in a key with two sharps (D major or F# minor). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the right hand.

60

sempre cresc. *poco tratt.* *f molto rubato*

Detailed description: This system contains measures 60 through 63. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Performance instructions include *sempre cresc.* (always crescendo) with a dashed line, *poco tratt.* (a little ritardando), and *f molto rubato* (fortissimo, very rubato).

64

p *a tempo* *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 64 through 66. The right hand has a more complex melodic texture with sixteenth notes. The left hand accompaniment is steady. Performance instructions include *p* (piano), *a tempo* (return to tempo), and *cresc.* (crescendo).

67

f

Detailed description: This system contains measures 67 through 71. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is rhythmic. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the right hand.

72

mf *dim.* *p*

Detailed description: This system contains measures 72 through 75. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment is rhythmic. Performance instructions include *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano).

- III -

Necil Kazım Akses
(1908-1999)

Animato $\text{♩} = 58$

Piano

pp *poco* *p* *espr.*

3

mf *p sub.*

5

mf

7

f

9

11

mp

13

15

17

p *cresc.*

19

poco a poco

21

molto

23 *ff*

25 *meno f sub.* *ff sub*

27 *poco f cresc.*

29 *ff*

31 *mf sub* *f*

33

30

35

p sub *espress.*

37

mf *p sub*

39

mf

41

f

43

mf

45

mp poco a poco cresc. *piu f*

Measures 45 and 46 of a piano piece. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to piano fortissimo (piu f).

47

mp poco a poco cresc. *piu f*

Measures 47 and 48. Similar to the previous system, with intricate melodic patterns in the right hand and supporting accompaniment in the left. Dynamics continue from mezzo-piano (mp) to piano fortissimo (piu f).

49

p cresc. *f*

Measures 49 and 50. The right hand has a very active, rapid melodic passage. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f).

51

p *f* *p* *molto*

Measures 51 and 52. Measure 51 shows a dynamic shift from piano (p) to fortissimo (f). Measure 52 returns to piano (p) and includes the marking 'molto'.

53

ff *mp*

Measures 53, 54, and 55. Measure 53 begins with a forte fortissimo (ff) dynamic. Measure 54 has a mezzo-piano (mp) dynamic. Measure 55 ends with a double bar line. There is a '7' above the staff in measure 54 and a '32' below the staff in measure 55.

- IV -

Necil Kazım Akses
(1908 - 1999)

Allegro (♩ = 144)

mf *p* *cresc.*
Ped.

6 *f ben marc.* *p sub.*

11 *f* *p* *mp*

16 *f* *sfz p sub.* *molto* *piu f*

22 *p* *mf*

27 *pp sub. cresc.* *f* *ben marc.*

32

ff

36

f

41

mf *fff* *p sub.* *cresc.* *poco* *a poco*

46

51

mp *mf* *cresc.* *poco* *a poco*

56

sfz

- V -

Necil Kazım Akses
(1908 - 1999)

Vivo $\text{♩} = 76$

Piano

ben marc.

5

9

13

17

21

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes with accents.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#). The music features a complex texture with many beamed notes and accents.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves. The key signature has three sharps. The music features a complex texture with many beamed notes and accents.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves. The key signature has three sharps. The music features a complex texture with many beamed notes and accents.

40

Musical notation for measures 41-43. The system consists of two staves. The key signature has three sharps. The music features a complex texture with many beamed notes and accents.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves. The key signature has three sharps. The music features a complex texture with many beamed notes and accents.

36

48

Ped.

This system contains measures 48 through 52. The music is written for the left hand in bass clef with a 16/16 time signature. It features a series of eighth-note chords and melodic lines, some with slurs and accents. A 'Ped.' (pedal) marking is present under measure 50.

53

This system contains measures 53 through 56. The music is written for the right hand in treble clef with a 16/16 time signature. It consists of eighth-note chords and melodic lines, continuing the piece's texture.

57

ben marc.

This system contains measures 57 through 60. The music is written for the right hand in treble clef with a 16/16 time signature. The tempo marking 'ben marc.' (ben marcato) is placed below the first measure.

61

This system contains measures 61 through 64. The music is written for the right hand in treble clef with a 16/16 time signature, featuring eighth-note chords and melodic lines.

65

poco a poco dim. molto **ff sub.**

This system contains measures 65 through 69. The music is written for the right hand in treble clef with a 16/16 time signature. It features a dense texture of chords. Performance markings include 'poco a poco dim.' (poco a poco diminuendo), 'molto' (molto), and 'ff sub.' (fortissimo subito).

70

This system contains measures 70 through 73. The music is written for the right hand in treble clef with a 16/16 time signature, continuing the dense chordal texture.

74 *poco rit.* *a tempo*
f

79

84

88

92 *mf* *poco a*

96 *poco dim.* *pp*

38

- VI -

Necil Kazım Akses
(1908 - 1999)

Maestoso e pensoso (♩ = 54)

The musical score is written for piano in 4/4 time. It begins with a piano (*pp*) dynamic. The tempo is marked 'Maestoso e pensoso' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts with a whole note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The second system features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The third system has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The fourth system has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The fifth system has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The sixth system has a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The piece concludes with a 'poco tratt.' marking.

13 *8va - a tempo loco.*

15

17 *un poco più mosso*

18 *ben marc. ed espr.*

19

20

40

21 *poco accel.* 6

22 *a tempo* 6

23 6

24 6

25 6

26 6

33 *poco accel.*

34 *a tempo* *molto rit.*

a tempo Ω

35

37

39

41

43

Musical notation for measures 43-44. The system consists of two staves. Measure 43 features a triplet of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line. Measure 44 continues with similar rhythmic patterns and includes a triplet in the right hand.

44

Musical notation for measures 44-45. Measure 44 includes a triplet in the right hand. Measure 45 features a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. The instruction *molto tratt.* is written above the right hand.

45

Musical notation for measures 45-46. Measure 45 includes a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. Measure 46 features a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. The instruction *a tempo* is written above the right hand.

46

Musical notation for measures 46-47. Measure 46 includes a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. Measure 47 features a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. The instruction *Loco* is written above the right hand.

47

Musical notation for measures 47-48. Measure 47 includes a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. Measure 48 features a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. The instruction *rall.* is written above the right hand.

48

Musical notation for measures 48-49. Measure 48 includes a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. Measure 49 features a triplet in the right hand and a triplet in the bass line. The instruction *molto rit.* is written above the right hand, and *pp* is written below the right hand.

44

- VII -

Necil Kazım Akses
(1908 - 1999)

Moderato $\text{♩} = 69$

The first system of the musical score, measures 1-3. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*.

The second system of the musical score, measures 4-5. The right hand continues the melodic line with quarter notes and eighth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *p* dynamic marking is present.

The third system of the musical score, measures 6-7. The right hand features a more complex melodic line with sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *mp* dynamic marking is present.

The fourth system of the musical score, measures 8-9. The right hand has a dense texture with sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *p* dynamic marking is present.

The fifth system of the musical score, measures 10-11. The right hand continues the complex melodic line. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *p* dynamic marking is present.

12

Musical score for measures 12-13. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a complex, flowing melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

14

mf

Musical score for measures 14-15. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

16

Musical score for measures 16-17. The melodic and accompaniment lines continue with similar rhythmic and harmonic textures.

18

ben marc.

f

Musical score for measures 18-19. The tempo is marked *ben marc.* (ben marcato). The right hand has a more rhythmic, dotted-note pattern. The left hand accompaniment features a strong bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

20

mp

Musical score for measures 20-21. The right hand continues with a rhythmic pattern. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present.

22

Musical score for measures 22-23. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

24

Musical score for measures 24-25. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps. A *cresc.* marking is present in the bass staff, indicated by a dashed line and an arrow pointing to the right.

26

Musical score for measures 26-27. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps. A *f* marking is present in the bass staff. A *ben marc.* marking is present in the bass staff. A circled *b* marking is present in the treble staff.

28

Musical score for measures 28-29. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps. A *ben marc.* marking is present in the treble staff. A *sempre f* marking is present in the bass staff.

30

Musical score for measures 30-31. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps. A *cresc.* marking is present in the bass staff, indicated by a dashed line and an arrow pointing to the right.

32 *T.*
piu f
t. T.

34 *T.*

36 *p* *mp*

38

40 *poco a poco cresc.* -----

42

cresc. *f* *T.*

This system contains measures 42 and 43. The right hand features a melodic line with a crescendo hairpin and a forte dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a triplet in measure 42 and a *T.* (Tutti) marking in measure 43.

44

t. T. *ben marc.* *f ben marc.*

This system contains measures 44 and 45. The right hand has a melodic line with a *t. T.* (Tutti) marking and a *ben marc.* (ben marcato) instruction. The left hand has a *f ben marc.* marking.

46

t. T. *f ben marc.* *T.* *f ben marc.*

This system contains measures 46 and 47. The right hand has a *t. T.* marking. The left hand has *f ben marc.* markings in both measures, with a *T.* marking in measure 47.

48

This system contains measures 48 and 49. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of measure 49. The left hand has a *(p)* marking in measure 48.

50

t. T. *ben marc.* *mf* *t. T.* *ben marc.*

This system contains measures 50 and 51. The right hand has a *t. T.* marking and a *mf* dynamic. The left hand has a *t. T.* marking and a *ben marc.* instruction.

t. T. ben marc.

52 *mf* *mf* *ben marc.*

This system contains measures 52 and 53. The music is written for piano in a key with one flat. Measure 52 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a complex, rhythmic melody in the right hand with many accidentals. The left hand provides a steady accompaniment. Measure 53 continues the melody, with a *ben marc.* (ben marcato) instruction below the staff.

This system contains measures 54 and 55. The right hand continues with a highly technical, rhythmic passage. The left hand accompaniment is consistent with the previous measures.

This system contains measures 56 and 57. The right hand features a descending melodic line with a complex rhythmic pattern. The left hand accompaniment remains steady.

rall. poco a poco sino alla Fine

58 *mf* *f* *cresc.*

This system contains measures 58 and 59. Measure 58 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 59 features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The right hand has a complex, rhythmic texture. The left hand accompaniment is marked with a *cresc.* (crescendo) instruction.

60 *cresc. molto* *ff* *Fine*

This system contains measures 60 and 61. Measure 60 continues the complex texture with a *cresc. molto* (crescendo molto) instruction. Measure 61 reaches a fortissimo (*ff*) dynamic and concludes with a *Fine* marking.

50

- VIII -

Necil Kazım Akses
(1908-1999)

Andante ♩ = 96

pp *molto espressivo*

poco a poco

mf

1

2

3

4

5

6 *p* *pp*

7 *mp* *molto espressivo* *cresc.*

8 *poco a poco*

9

10 *f*

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 6 begins with a piano (*p*) dynamic and a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 7 includes markings for mezzo-piano (*mp*), *molto espressivo*, and *cresc.* (crescendo). Measure 8 is marked *poco a poco*. Measure 10 is marked *f* (forte). The score is characterized by frequent triplet patterns in both hands, often spanning across measures. The right hand frequently plays sixteenth-note triplets, while the left hand plays eighth-note triplets. The piece is in G major, indicated by one sharp (F#) in the key signature.

11

Musical score for measures 11-12. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note triplets.

12

mp *p*

Musical score for measures 12-13. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with eighth-note triplets and slurs. The lower staff (bass clef) features a more active accompaniment with eighth-note triplets and slurs. Dynamic markings *mp* and *p* are present.

13

piu f

Musical score for measures 13-14. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The lower staff (bass clef) features a more active accompaniment with eighth-note triplets and slurs. Dynamic marking *piu f* is present.

14

f *piu f*

Musical score for measures 14-15. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The lower staff (bass clef) features a more active accompaniment with eighth-note triplets and slurs. Dynamic markings *f* and *piu f* are present.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The lower staff (bass clef) features a more active accompaniment with eighth-note triplets and slurs.

16

poco *dim.* *f*

This system contains measures 16 and 17. The right hand features a melodic line with a trill in measure 16 and a fermata in measure 17. The left hand plays a continuous triplet accompaniment. Dynamics include *poco*, *dim.*, and *f*.

17

This system contains measures 17 and 18. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 17. The left hand continues with a triplet accompaniment.

18

This system contains measures 18 and 19. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 18. The left hand continues with a triplet accompaniment.

19

mf

This system contains measures 19 and 20. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 19. The left hand continues with a triplet accompaniment. The dynamic *mf* is indicated.

20

This system contains measures 20 and 21. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 20. The left hand continues with a triplet accompaniment.

21

Musical score for measures 21-22. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). Measure 21 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 22 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line. Both measures contain numerous triplet markings.

22

Musical score for measures 22-23. Measure 22 begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction *molto espressivo*. The treble clef has a melodic line with many triplets, while the bass clef has a simpler accompaniment. Measure 23 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and continues the melodic development in the treble.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 continues the melodic line in the treble with triplets, while the bass clef has a steady accompaniment. Measure 25 begins with a piano (*p*) dynamic and shows a change in the bass line.

26

Musical score for measures 26-27. Measure 26 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 27 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and *dim.* (diminuendo).

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 29 continues the melodic line in the treble and has a more active bass line. The instruction *poco a poco rit.* (poco a poco ritardando) is present.

30 *a tempo*

pp *molto espressivo* *cresc.*

31

pp *poco a poco*

32

33

mf

34

pp

- IX -

Apassionato e mesto (♩ = 50)

Necil Kazım Akses
(1908-1999)

The musical score is written for piano in a single system with five staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The tempo is marked 'Apassionato e mesto' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The score begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The first two measures show a melodic line in the treble and a supporting bass line. From measure 3, the texture becomes more complex with multiple voices in both hands. Dynamics include *cresc.*, *mf*, *mp sub.*, and *cresc.*. Measure 5 is marked *f* and features a dense, rhythmic texture with many beamed notes and accents. Measures 7 and 9 continue this dense texture. Measure 9 includes a *piu f* marking and a *poco decresc.* instruction. The score ends with a triplet of notes in both hands.

11 *poco f*

13 *piu f*

15

17 *ff* *mf sub.*

19

21 *ff* *f sub.* *mf*

23

25 *ff*

27 *mf* *poco a poco cresc.*

29 *ff* *poco tratt.*

31 *a tempo II (meno mosso)*

mp

33 *Poco agitato* ----- *a tempo II (subito)*

mf *mp sub.*

mp

37

f

38

f

60

39

Musical score for measures 39-40. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains chords and triplets. The lower staff (bass clef) contains a triplet of eighth notes and a triplet of chords. The key signature has one flat (B-flat).

40

p

Musical score for measures 40-41. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains chords and triplets. The lower staff (bass clef) contains sixteenth-note runs and chords. The key signature has two flats (B-flat, E-flat).

41

poco tratt.

Musical score for measures 41-42. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains chords and triplets. The lower staff (bass clef) contains sixteenth-note runs and chords. The key signature has two flats (B-flat, E-flat).

42

a tempo

p

Musical score for measures 42-43. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains chords and triplets. The lower staff (bass clef) contains sixteenth-note runs and chords. The key signature has two sharps (F-sharp, C-sharp).

43

poco a poco molto cresc.

Musical score for measures 43-44. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains chords and triplets. The lower staff (bass clef) contains sixteenth-note runs and chords. The key signature has two sharps (F-sharp, C-sharp).

44

Musical score for measures 44-45. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a series of chords with a '3' above them, indicating a triplet. The lower staff (bass clef) contains a sequence of chords, some with a '3' below them. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

45

f

Musical score for measures 45-46. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a series of chords with a '3' above them, indicating a triplet. The lower staff (bass clef) contains a sequence of chords, some with a '3' below them. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

46

Musical score for measures 46-47. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a series of chords with a '3' above them, indicating a triplet. The lower staff (bass clef) contains a sequence of chords, some with a '3' below them. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

47

Musical score for measures 47-48. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a series of chords with a '3' above them, indicating a triplet. The lower staff (bass clef) contains a sequence of chords, some with a '3' below them. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

48

decresc.

Musical score for measures 48-49. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a series of chords with a '3' above them, indicating a triplet. The lower staff (bass clef) contains a sequence of chords, some with a '3' below them. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

49 *p*

50 *poco tratt.*

51 *a tempo* *p* *poco tratt.*

52 *a tempo I* *mp*

54 *cresc.* *mf* *mp sub* *cresc.*

56 *f*

58

60 *piu f*

62 *poco f*

64 *piu f* *cresc.*

64

66 *ff*

68 *mp*

70 *ff* *mf*

73 *p*

76 *poco a poco molto dim.* *pp*

- X -

Necil Kazım Akses
(1908-1999)

Maestoso $\text{♩} = 56$

The musical score is written for piano in a 2/2 time signature. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *poco*, *cresc.* (crescendo), and *ben marc.* (ben marcato). The piece is marked *Maestoso* with a tempo of $\text{♩} = 56$. The score is numbered 66 at the bottom left.

© Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara-2011

Musical score for measures 26-29. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Musical score for measures 30-33. The right hand continues the melodic line with some rests. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* and the tempo marking *ben marc.* are present.

Musical score for measures 34-37. The right hand has a melodic line with accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* and the tempo marking *ben marc.* are present.

Musical score for measures 38-40. The right hand has a melodic line with a *dim.* marking. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *p* marking and a *cresc.* marking are present.

Musical score for measures 41-44. The right hand has a melodic line. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* and the tempo marking *ben marc.* are present.

Musical score for measures 45-48. The right hand has a melodic line. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A tempo marking of *ben marc.* is present.

49

dim. p

This system contains measures 49 through 52. The music is written for piano in a key with two flats. It features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed over measures 50 and 51, and a *p* (piano) marking is at the start of measure 52.

53

cresc. f ben marc. f ben marc.

This system contains measures 53 through 55. The music continues with similar textures. A *cresc.* (crescendo) marking is at the start of measure 53. A *f* (forte) marking is at the start of measure 55, followed by *ben marc.* (ben marcato) in the right hand. A *f ben marc.* marking is at the start of measure 56.

56

poco a poco cresc.

This system contains measures 56 through 59. The music features a *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) marking across measures 56, 57, and 58. The texture remains consistent with the previous systems.

60

piu f ben marc.

This system contains measures 60 through 63. A *piu f* (pianissimo forte) marking is at the start of measure 60, followed by *ben marc.* in the right hand. The music continues with the established textures.

64

cresc. ben marc. ben marc.

This system contains measures 64 through 67. A *cresc.* marking is at the start of measure 64. *ben marc.* markings are present in the right hand for measures 65 and 67.

68

ff decresc. ben marc.

This system contains measures 68 through 71. A *ff* (fortissimo) marking is at the start of measure 68, followed by *decresc.* (decrescendo) across measures 68, 69, and 70. A *ben marc.* marking is at the start of measure 71.

68

72

f *f*

This system contains measures 72, 73, and 74. The music is in a minor key with a key signature of one flat. It features a complex texture with many accidentals. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning and end of the system.

75

ben marc. *ben marc.*

dim

This system contains measures 75, 76, and 77. The tempo/mood marking *ben marc.* (ben marcato) is indicated above the staff in two places. A *dim* (diminuendo) marking is also present. The music continues with intricate melodic and harmonic lines.

78

This system contains measures 78, 79, and 80. The musical notation is dense with many accidentals, particularly in the right hand. The texture remains complex and rhythmic.

81

Meno mosso
ben marc.

mp *cresc.* *f*

This system contains measures 81, 82, and 83. The tempo/mood marking *Meno mosso* (less motion) is indicated above the staff, along with *ben marc.*. The dynamic markings *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte) are also present. A dashed line indicates the crescendo.

84

This system contains measures 84, 85, and 86. The music continues with a similar level of complexity and rhythmic intensity as the previous systems.

87

This system contains measures 87, 88, and 89. The notation includes various accidentals and rests, maintaining the intricate texture of the piece.

90 *mp* *cresc.*

93

96 *piu f*

99 *ben marc.*
f sub.

102

105 *ben marc.*
ben marc.

70

108

Musical score for measures 108-110. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bass clef contains a complex accompaniment with many accidentals and dynamic markings.

111

sempre f

Musical score for measures 111-113. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bass clef contains a complex accompaniment with many accidentals and dynamic markings. The instruction *sempre f* is written above the bass clef.

114

Musical score for measures 114-116. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bass clef contains a complex accompaniment with many accidentals and dynamic markings.

117

Musical score for measures 117-119. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bass clef contains a complex accompaniment with many accidentals and dynamic markings.

120

Musical score for measures 120-122. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bass clef contains a complex accompaniment with many accidentals and dynamic markings.

123

poco tratt.

Musical score for measures 123-125. The system consists of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bass clef contains a complex accompaniment with many accidentals and dynamic markings. The instruction *poco tratt.* is written above the bass clef.

a tempo (ma, un poco sostenuto)

126

ff

128

130

132

134

p

fff

72

